ANUL XXIV 1979

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

Redacţia: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 1 34 50

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE — INHALT — СОДЕРЖАНИЕ

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

NUVELA ŢĂRĂNEASCĂ A LUI VASILE RANTA BUTICESCU

GEORGETA ANTONESCU

În cel de al treilea sfert al secolului trecut, etapă în multe sensuri de tranziţie pentru cultura şi literatura transilvăneană, Vasile Ranta Buticescu are, ca om, un destin reprezentativ, iar ca scriitor un profil caracteristic atît prin preocupări şi speciile cultivate, cît şi prin calităţile şi defectele scrisului său, foarte apreciat de publicul vremii. Precursor al lui Slavici în proză şi reprezentant al curentului de orientare şi inspiraţie folclorizantă în poezie, el colaborează statornic la publicaţiile cultural-literare româneşti din ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea (a debutat în 1864 în „Aurora română", ultima sa apariţie publicistică fiind în numărul jubiliar din 27 mai/9 iunie 1904 al „Familiei"). Colaborator credincios al lui Iosif Vulcan, numele său e o prezenţă constantă în paginile „Familiei", după cum contribuie şi la atracţia exercitată asupra publicului de alte reviste importante ale epocii, cum ar fi „Amicul familiei" (Gherla, 1878—1890), sau la susţinerea unor iniţiative mai puţin norocoase ca „Lumea literară" (Gherla, 1892—1893), „Minerva" (Bistriţa, 1893—1894), „Rîndunica". (Sibiu, 1894—1895).

Deşi, judecat pe planul întregii literaturi naţionale, el nu se numără nici măcar printre numele de a doua mărime, Vasile Ranta Buticescu face totuşi parte dintre cei mai buni scriitori transilvăneni ai epocii sale (dacă facem, bineînţeles, abstracţie de Slavici şi Coşbuc, care însă, şi prin biografie şi prin însemnătate, au depăşit rapid semnificaţiile unei literaturi provinciale). El ilustrează o categorie scriitoricească prin ţelurile şi realizările ei tipică pentru condiţiile social-culturale ale „inteligenţei" ardelene, îmbinînd funcţionalitatea instructivă, patriotică şi moralizatoare cu satisfacerea necesităţii de destindere, a gustului pentru inedit şi atracţiei pentru o aventură nu neapărat insolită, dar scoţînd în orice caz pentru un răstimp cititorul din monotonia ambianţei de fiecare zi.

Autor de nuvele cu subiecte istorice, fantastice şi orăşeneşti, Ranta Buticescu se realizează ca prozator în primul rînd prin povestirile a căror acţiune se petrece la ţară. Problematica lor şi resorturile intrigii sînt înrudite cu cele din primele nuvele ale lui Slavici *(Scormon, Gura satului, La crucea din sat).* Cîteva scheme conflictuale se repetă, de fiecare dată concretizate cu noi amănunte, scriitorul neizbutind să creeze personaje individualizate, dar reuşind în schimb să surprindă scene, comportamente şi dialoguri tipice. Desigur, lumea satului, aşa cum e prezentată de V. Ranta Buticescu, rămîne schematică şi în parte decorativă (e un univers artificial, chiar dacă construit pe baza unor date reale, şi cu sensuri moralizator-simbolice, alcătuit într-o manieră similară cu cea a *Pastelurilor* lui Alecsandri); se simte însă aderenţa reală a scriitorului la mediul pe care îl descrie, aşa încît chiar dacă povesti-

rile se întemeiază pe scheme devenite convenţionale, substanţa lor e resimţită totuşi ca autentică.

Cele mai multe dintre nuvelele ţărăneşti au în centru o poveste de dragoste: dragoste nefericită, dragoste „învrăjbită", sau dragoste contrariată de prejudecăţi sociale sau, mai curînd, de dorinţa părinţilor de a le asigura copiilor o stare materială mai bună. În primul caz resortul conflictului e soarta adversă, care împiedică realizarea iubirii protagoniştilor şi-i împinge spre un sfîrşit fatal; în cel de al doilea nu avem de a face cu un conflict propriu-zis, ci doar cu un episod, repede depăşit, al unei poveşti idilice, în care eroii au toate calităţile, iar norocul îi răsplăteşte, spre fericirea lor şi a celor din jur. Cel de al treilea tip de intrigă e singurul care dă loc la desfăşurări epice ceva mai complicate, extinzîndu-se pe un timp mai îndelungat şi permiţînd intervenţia factorului de surpriză, într-un demers care însă se îndrumă în cvasi-totalitatea cazurilor spre happy-end.

O singură nuvelă ţărănească e construită în afara acestor scheme şi încearcă să-şi bazeze resorturile acţiunii pe psihologia personajului principal. E vorba de nuvela *Mărăcini*[1] în care autorul descrie un caz psihic ieşit din comun, fără a putea să evite, pentru deznodămînt, şi ingerinţa elementului exterior: presiunea superstiţiei. Tînăra nevastă Sofica, măritată cu un văduv, este obsedată de o gelozie postumă pe care autorul o sugerează destul de bine, nu prin analiza psihologică propriu-zisă, ci prin intermediul unor elemente de ambianţă şi de comportament caracteristice. Decorul sătesc în care se petrece acţiunea determină şi modul de soluţionare a intrigii. În final superstiţia şi groaza ancestrală, necenzurată de cunoştinţe, faţă de fantasmele „celuilalt tărîm', produc deznodămîntul fatal: în timp ce execută un ritual nocturn de „legare" a strigoiului, la mormîntul primei soţii, Sofica îşi prinde poala hainelor cu un cuţit şi, de spaimă, moare. Cititorul actual se simte îndemnat să se întrebe dacă nu cumva autorul şi-a scris nuvela în primul rînd cu un scop pedagogic de „luminător", denunţarea consecinţelor negative ale superstiţiei şi practicilor magice, care în vremea sa se pare că aveau destul de mare influenţă în lumea rurală.

Prezenţa unui astfel de scop este în afară de orice îndoială în cazul povestirii *Nunta Dochiţei,* una dintre primele publicate de V. Ranta Buticescu în „Familia"[2]. Antipatia marcată a autorului faţă de superstiţie este aici cu atît mai vizibilă, cu cît aceasta e unica responsabilă de sfîrşitul tragic al unei poveşti de dragoste ce avea toate şansele să se termine în perfectă idilă. Există chiar, din acest motiv, o evidentă incongruenţă între tonalitatea şi atmosfera celei mai mari părţi a nuvelei şi final. Autorul descrie cu mare sensibilitate pentru pitoresc şi cu umor sprinţar cîteva scene rurale intrate mai apoi în tradiţia nu numai a propriei nuvelistici, ci, pe urmele lui Slavici, şi a viitorilor sămănătorişti· adunarea matinală de la fîntînă, unde obştea feminină a satului comunică şi comentează veştile cele mai noi, sau descrierea colorată a grupului peţitorilor, cu indicarea simbolicii unor gesturi şi atitudini devenite ritua-

[1] „Amicul familiei", 1890, nr. 11.
[2] 1866, nr. 39—41.

le. Un interludiu pur comic îl constituie prezentarea cuplului de lăutari, martori și părtași nelipsiți ai petrecerilor românului, pe care îi privește cu o ironie îngăduitoare, accentuînd specificitatea tabloului prin elemente de vocabular sau fonetisme regionale. Prin contrast, este prezentată alura întunecat-misterioasă a practicii magice (superstiție păgînă altoită pe trunchiul noilor credințe creștine), ce se va dovedi de fapt nefastă. Ca și în *Mărăcini*, nici aici personajul nu e în stare să stăpînească teroarea provocată de ritualul înspăimîntător și de ambianța în care acesta trebuie săvîrșit: șocul psihic e prea puternic pentru a putea fi suportat, iar eroina înnebunește.

Tot o poveste de dragoste nefericită, ale cărei cauze sînt însă împrejurările neprielnice și mult urîta de către țărani instituție a armatei, este și *Sărmana Doca*[3]. Întîrziind să se prezinte la oaste pentru că dorește mai întîi să se căsătorească cu aleasa inimii sale, Toderică e luat cu forța de „jandarmi“ chiar în ziua nunții: mireasa înnebunește de durere, iar mirele moare mai tîrziu în bătălie. Subintitulată dealtfel „noveletă“, ca pentru a i se sublinia aspectul de „impromptu“, această povestire are parcă un caracter rezumativ: autorul nu a avut răbdarea să-și elaboreze complet povestea, ci o schițează numai, lăsînd pe cititori să-i împlinească detaliile, dar adaugă, pe de altă parte, reflexii pseudo-filosofice destul de superficiale, care nu izbutesc să poetizeze textul, ci doar să-i sublinieze slăbiciunile.

Din seria poveștilor de dragoste nefericită cea mai reușită este *Flori cu spini*[4], și aceasta probabil pentru că autorul o menține pe întreg parcursul în același registru stilistic și sufletesc, fără nepotriviri de atmosferă sau de finalitate. Într-un sens avem de a face cu o variantă localizată a eternei povești a lui Romeo și a Julietei, resortul dramei nemaifiind însă ura familială, ci prejudecățile sociale ale celor vîrstnici. Măriuța, fata frumoasă și bogată a primarului din sat, îl iubește pe Sidor, păcurar sărac. „Încredințată“ cu forța cu un băiat egal în avere, hotărăște să fugă cu bărbatul iubit, dar înțelegerea lor e surprinsă de mamă, care îi cere soțului să-l închidă pe tînărul păcurar. Văzînd că lipsește de la întîlnire și știind că Sidor a ezitat să o atragă într-o asemenea aventură, Măriuța crede că el a preferat, așa cum plănuise la un moment dat, să se sacrifice aruncîndu-se în prăpastia de la gura peșterii din pădure, și se sinucide ea însăși. Eliberat și plecat în căutarea Măriuței dispărute, Sidor îi găsește salba la gura peșterii și se sinucide la rîndul său. Totul e povestit simplu, firesc, fără patetisme ieftine, cu o bună observare a mentalității țărănești și a stilului de viață al diferitelor categorii sociale. Tragedia celor doi îndrăgostiți e provocată de o mentalitate adînc înrădăcinată, împotriva căreia scriitorul luptă, dar pe care o analizează cu destul realism în dialogul dintre Măriuța și mama sa. Constrîngerea economicului, într-un sat silit încă să se mențină între limitele înguste ale propriilor resurse, ca și prestigiul însemnelor exterioare ale avuției într-o colectivitate închisă și obligată să respecte cenzura unei „opinii publice“ prea puțin nuanțate, dar cu atît mai categoric

---

[3] „Amicul familiei“, 1882, nr. 17.
[4] „Familia“, 1882, nr. 48, 49.

afirmată, sînt foarte bine surprinse aici, ca şi în alte nuvele ale lui Ranta Buticescu.

Stilul scriitorului are, în spirit şi realizare, multă înrudire cu cel al lui Creangă. Fraza lui, bogată în vocabule regionale, din categoria numelor de obiecte mai ales, are o mare densitate paremiologică, obţinută fie prin concentrare proprie, fie prin înglobarea unor expresii sintetice sau zicători populare propriu-zise. Procedeul este folosit atît în caracterizarea personajelor, cît şi în rezumarea unor situaţii sau raţionamente. Şi aici, ca şi în celelalte nuvele, pasajele mai puţin izbutite sînt cele în care autorul, parcă neîncrezător în claritatea şi virtuţile exemplare ale povestirii, îi adaugă comentarii moralizatoare proprii sau explicaţii „psihologice" inutile.

Ambiţia părinţilor de a găsi copiilor parteneri de căsătorie mai avuţi constituie factorul declanşator al intrigii şi în alte nuvele, în care însă deznodămîntul e pînă la urmă favorabil dragostei pure şi adevărate, fie datorită intervenţiei şansei, fie prin grija unor sfătuitori înţelepţi.

În *Florica*[5] iubirea celor doi tineri învinge la sfîrşitul unei suite de peripeţii care antrenează atît apelul la practicile magice, cît şi concursul favorabil de împrejurări. Neputîndu-şi convinge tatăl că o căsătorie cu Ionică, fecior sărac de seama ei, dar îndrăgostit cu adevărat, e preferabilă celei cu Nuţul lui Toader „bocotanul", Florica smulge, cu ajutorul unei mătuşi, doar o amînare de care profită pentru a încerca să conjure nenorocirea prin farmece. Plecată în noaptea de Sîn Văsiu să oficieze un ritual magic la „moara zîrnelor", se întîlneşte cu Ionică ce încerca şi el, pentru a-şi cuceri iubita, să se îmbogăţească săpînd comoara morarului pe care o păzeşte diavolul. Bineînţeles forţele supranaturale nu-şi manifestă puterea, în schimb, speriată, fata cade într-o groapă cu zăpadă de unde e salvată de Ionică, iar în faţa acestui „argument" încăpăţînarea tatălui nu mai rezistă. Prejudecăţile legate de avere sînt însă atît de tenace, ne lasă să înţelegem autorul, încît numai nişte sentimente cu totul ieşite din comun le pot înfrînge. Dealtfel, averea nu este dorită numai pentru ea însăşi, ci, aşa cum reiese din reflecţiile tatălui Floricăi, mai ales pentru prestigiul social pe care îl conferă. Pasajele de acest fel nu ilustrează numai o latură a psihologiei ţărăneşti căreia şi Slavici îi acordă mare importanţă, ci constituie în acelaşi timp documente etnografice şi de moravuri cu un colorit ardelenesc subliniat prin cîteva elemente de vocabular caracteristic.

Cu destulă insistenţă asupra detaliilor sînt descrise practicile superstiţioase, faţă de care atitudinea autorului e dublă: pe de o parte e împotriva lor (am văzut că în unele nuvele ele sînt cauza deznodămîntului tragic), pe de altă parte pare el însuşi furat de pitorescul lor şi le înfăţişează în amănunt. Superstiţia, oricît ar fi luptat împotriva ei cărturarii iluminişti, mai făcea parte dintre componentele fundamentale ale mentalităţii ţărăneşti în sfertul al treilea al secolului trecut şi, ca atare, era resimţită ca un element indispensabil al „culorii locale". Atenţia ce i se acordă de către Ranta Buticescu se explică atît prin posibilităţile pe care

[5] „Amicul familiei", 1879, nr. 1—4.

le oferă desfăşurării acţiunii, funcţia ei fiind adesea aceea de a permite răsturnări bruşte în evoluţia intrigii sau de a furniza chiar pretextul deznodămîntului, cît şi printr-un scrupul „etnografic", scriitorul simţindu-se dator să înregistreze şi să consemneze tot ceea ce în realitatea satului românesc din vremea sa i se părea în acelaşi timp pitoresc, caracteristic şi supus dispariţiei.

Independenţa sa de spirit faţă de plăsmuirile imaginaţiei superstiţioase este însă şi mai accentuat marcată în nuvela *Dracul*[6], în care tot ceea ce la început putea să pară efect al unor forţe supranaturale este dezvăluit în cele din urmă ca fiind rezultatul unor acţiuni omeneşti. Tonul din acest punct de vedere al povestirii este dat de introducere, variaţie glumeaţă pe tema întrebării dacă există sau nu dracul; răspunsul autorului este de la început peremptoriu: „Noi dăm mîna cu el îi punem scaun, îl îmbiem să şază, îi împlem păharul şi bea cu noi la masă... Aşa e dracul. Numai să-l cunoşti". Pornind de la acest punct de plecare, o serie de „categorii" ale imaginaţiei superstiţioase sînt demistificate şi traduse în termeni reali: magicului îi ia locul aventura propriu-zisă. Ruina cu comoară, bîntuită de spirite, se dovedeşte a fi simpla ascunzătoare a unui tîlhar, îmbogăţirea subită, rezultatul unei hoţii, iar cei şapte ani de post şi rugăciuni ai mamei eroului principal n-ar fi avut nici un rezultat dacă la capătul lor feciorul îndrăgostit n-ar fi fost capabil de orice temeritate pentru a-şi cîştiga iubita. Componenta „poliţistă" a povestirii este bine realizată, iar aventurile eroului, oricît de suprinzătoare, nu-şi pierd nici o clipă substratul de un sănătos realism.

Împrumutat autorului, acest realism îl face să varieze şi resorturile deznodămintelor optimiste ale nuvelelor sale. În *Dragostea unchiaşului*[7] prejudecata averii nu mai este cu adevărat învinsă, ci contracarată pe propriul ei teren, ceea ce face ca finalul fericit să fie în acelaşi timp şi într-o oarecare măsură conformist. Realizarea căsătoriei dintre Niţa şi Naşcu devine posibilă abia după ce acesta din urmă e înfiat de bogatul moş Pantilimon, la care fusese din copilărie slugă credincioasă. E adevărat că însuşi acest act de adopţiune reprezintă o învingere a prejudecăţii sociale, în sensul că imboldul lui l-a constituit pe de o parte dorinţa de a o ferici pe nepoata Niţa, iar pe de altă parte recunoaşterea calităţilor sufleteşti ale tînărului ce se dovedeşte a fi harnic şi bun gospodar chiar dacă nu s-a născut într-o familie înstărită, dar cum în satul românesc pe care ni-l prezintă Ranta Buticescu omul este îndeobşte mai puţin judecat după familie, cît după ceea ce posedă şi s-a dovedit în stare a agonisi, „justiţia" socială astfel realizată e prea puţin „revoluţionară". Autorul pare în cele din urmă să accepte şi el ideea că înlesnirile materiale sînt o garanţie a fericirii şi că cele mai promiţătoare căsnicii se realizau între „egali".

Aceasta e şi teza nuvelei *Ce ţi-e drag*, publicată în „Familia" din 1902[8], care vine prin mai multe aspecte în atingere cu „sămănătorismul"

---

[6] „Amicul familiei", 1883, nr. 10—12.
[7] „Amicul familiei", 1890, nr. 6—8.
[8] Nr. 8—11.

născînd. Fabula ei e simplă: tînărul absolvent de teologie Aureliu o pețește pe Anița, fiica unui țăran bogat, care îl acceptă mai ales la îndemnul mamei ce dorește să o vadă „doamnă“. După „credință“ realizează însă că de fapt îl iubește pe un fecior de seama ei, iar tatăl o scapă de neplăcuta obligație de a se căsători cu Aureliu, demonstrînd mamei, mai bine zis făcînd-o să-și dea singură seama, de avantajele incomparabile ale traiului de la țară și de incompatibilitatea de mentalitate și umoare dintre țăran și orășean. Povestirea se bazează pe cîteva dintre resorturile familiare nuvelei lui Buticescu: dragostea dezinteresată contrariată de ambițiile de parvenire ale părinților (care aici nu iau însă forma goanei după avere — Aureliu e sărac — ci pe aceea a dorinței de a intra într-o altă clasă socială), happy-end-ul, descrierea unor „scene de gen“ caracteristice.

Alături de aceste aspecte intervin însă și note noi, ce nu mai pot fi găsite în alte nuvele. În primul rînd, lauda rusticității, deși exprimă un sentiment adînc și adevărat al autorului, care provine și el de la sat, capătă o anume insistență ostentativă care depășește ca expresie și rămîne în urmă ca efect, față de discretele ei implicări din nuvelele mai vechi. În al doilea rînd, autorul accentuează prea mult impermeabilitatea reciprocă a straturilor sociale, nu ca termeni ai unui conflict, ci ca entități închise în sine, care nu pot și nici nu doresc să comunice, într-atît sînt de satisfăcute cu propria existență, ceea ce contrazice în mod flagrant realitatea. În cele din urmă autorul pledează pentru o deplină mulțumire a fiecăruia cu soarta sa, iar teza nu este numai sugerată prin subiect, ci și ostentativ propagată prin cuvintele personajelor. Tehnica de persuasiune a povestitorului (căci în ciuda unor scene de gen reușite și a unor dialoguri pitorești, avem de a face în aceste cazuri cu povestiri și nu cu nuvele în sensul propriu al termenului) nu mai este aici utilizată în scopul propagării unor adevăruri morale, ci e pusă în slujba unor iluzii social-politice ce dau dovadă de conformism. „Basmul“ a coborît în „actualitatea“ prozaică și odată cu libertatea și-a alienat în parte și puterea de seducție asupra cititorului.

Pitorescul și prospețimea rămîn în schimb intacte în idilele simple, în care accentul cade pe observația mediului și pe schițarea cîtorva siluete sau scene memorabile. *În but*[9] și *Ajunul*[10] au drept pretext o ceartă între îndrăgostiți, ale cărei consecințe par să se amplifice datorită încăpățînării celor tineri și amestecului ambiției celor în vîrstă, dar care în cele din urmă se termină cu bine și cu căsătoria celor ce se iubesc în fond și mai mult decît înainte. Dialogurile sînt simple și vii, cu exact atîta culoare dialectală cît este necesară pentru a sugera atmosfera și mediul. Scenele au și ele un firesc și o autenticitate realizate prin observația de detaliu a unui mediu evident familiar autorului. Bine este descrisă și „gura satului“ care duce vorbele și amplifică conflictele, transformînd micile neînțelegeri ale copiilor în confruntări de ambiție ale părinților. Mimarea volubilității feminine e excelentă și plină de un umor voios; autorul își

---

[9] „Amicul familiei“, 1884, nr. 21—22, 23.

[10] „Familia“, 1899, nr. 51; reprodusă și în „Noua revistă română“, 1900, vol. I, nr. 2, suplimentul II.

ironizează personajele fără a le lua prea în serios, adoptînd parcă și el atitudinea de amuzată și înțeleaptă expectativă a publicului dezinteresat care contemplă întîmplările și deduce din ele o morală de viață.

Concurența maternă este pe cale să pericliteze și fericirea celor doi tineri din *Cumetrele*[11]. Autorul insistă asupra lipsei de temei a „conflictului", povestindu-l în nuanțe ironice cu savoare și umor lingvistic de moșneag sfătos. Rapiditatea frazelor și a caracterizărilor din pasajele de acest fel contrastează cu lirismul conținut și tentat de umor blînd din scenele de dragoste. „Gura satului" are un rol și aici, unul benefic însă, pentru că invocarea ei aduce în cele din urmă fericirea celor doi îndrăgostiți ce fuseseră pe cale să-și ia lumea în cap pentru a scăpa de înverșunarea mamelor învrăjbite. Iar fericirea tinerilor aduce și împăcarea celor în vîrstă: adevărata înțelepciune, pare a spune autorul, n-o posedă decît ori tinerețea neatinsă de prejudecăți și condusă de legea firii, ori bătrînețea care cu experiența cîștigată și cu poziția de observator pe care i-o conferă ieșirea din competiția vieții zilnice, poate să pătrundă în miezul lucrurilor și să le judece realele proporții. Aceasta din urmă este totdeauna și poziția asumată a povestitorului, care istorisește pentru a învăța și urmărește totdeauna atît desfătarea cît și moralizarea cititorului.

„Morala" nuvelelor țărănești e, dealtfel, totdeauna simplă și naturală și de cele mai multe ori optimistă. Virtuțile pozitive ale eroului popular, așa cum îl găsim înfățișat și în cîntecele, baladele sau poveștile folclorice, se bucură și aici de maxima apreciere: tinerețea, hărnicia, voioșia, fidelitatea în sentimente, hotărîrea de a lupta pentru apărarea lor, curajul în fața prejudecăților, iar pe de altă parte cumpănirea, experiența vieții, generozitatea și atitudinea de „contemplare activă", disponibilitatea pentru înțelegere, sfat și ajutor sînt calitățile care îi ajută pe eroii nuvelelor să-și atingă în cele din urmă mulțumirea.

Aderența scriitorului la mediul descris și subiectele prezentate se simte atît în descrieri cît și în dialogurile firești și convingătoare, în limba colorată și proaspătă, magistral nuanțată dialectal și îmbogățită prin expresii paremiologice de o savoare și un efect remarcabile.

LA NOUVELLE PAYSANNE DE VASILE RANTA BUTICESCU

(Résumé)

Représentant la partie la plus significative de l'oeuvre de Vasile Ranta Buticescu, écrivain transylvain de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, ses nouvelles à sujet rural sont apparentées, par leurs thèmes et motifs fondamentaux à celles de Ion Slavici et constituent une phase préliminaire à l'avènement du courant littéraire groupé autour de la revue „Sămănătorul" („Le Semeur").

La présente étude analyse les principaux textes de ce type, parus notamment dans les revues „Familia" („La famille") et „Amicul familiei" („L'ami de la famille") et met en évidence leurs traits spécifiques du point de vue de l'intrigue, du conflit, des personnages et des conclusions moralisatrices que l'auteur en déduit.

---

[11] „Familia", 1901, nr. 41—45.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

ACTIVITATEA PUBLICISTICĂ A LUI OCTAVIAN GOGA LA REDACŢIA GAZETEI „ROMÂNIA" ÎN 1917

MIRCEA GOGA

Extrem de puţin cunoscută, neinclusă în vreun volum şi fără să fi declanşat vreun comentariu în tratatele asupra operei lui, activitatea publicistică a lui Octavian Goga, la gazeta „România", alături de realizarea unei inestimabile valori artistice şi a conţinutului ideatic, a îndeplinit cea mai înaltă misiune politică a ţării în acea epocă: a aprins flacăra războiului pentru dezrobirea Ardealului, pentru întregirea noastră naţională. Puţini dintre scriitorii vaticinari ai lumii s-au identificat cu o luptă şi o izbîndă de o asemenea semnificaţie istorică. Apostol al unei izbînzi în care credea şi care s-a împlinit, opera lui personală l-a impus, illo tempore, ca tribun al întregului românism. La redacţia gazetei „România", Octavian Goga a fost „soldatul cel mai brav" care a cîştigat marea bătălie naţională, a fost „gazetarul de legea veche", artistul care s-a aplecat cu pioşenie peste evenimente luminîndu-le cu un spirit pătrunzător. Continuînd cele mai bune tradiţii ale marilor noştri gazetari, Goga a reînviat îndatoririle presei luptătoare pentru idee, a călăuzit un popor aflat în război pentru întregire şi eliberare naţională. În aceste împrejurări poetul a simţit necesitatea educării în spirit patriotic a maselor, a avut conştiinţa obligativităţii artistului la un rol activ, militant pentru societate. Octavian Goga a acţionat aici şi acum în spiritul unei continuităţi, al unei tradiţii de veacuri, afirmată cu tărie, asumîndu-şi o operă de pedagogie a mulţimii. Lupta lui Octavian Goga la această tribună care era gazeta „România" cu toate acţiunile precedente, a deschis drumul dezrobirii, al întregirii hotarelor noastre, misiune care a rămas ca o înaltă semnificaţie politică prin care s-a inaugurat istoria modernă a poporului român.

La 27 august 1916, România declară război Austro-Ungariei. În noiembrie nemţii ocupă Bucureştiul iar armata română, înfrîntă, se retrage în Moldova. În scopul „de a înviora armata şi populaţia civilă", la Iaşi, un grup de scriitori printre care Delavrancea, Vlahuţă, Agârbiceanu, Minulescu, Voiculescu, Blaga, Eugen Goga, în frunte cu Octavian Goga şi Mihail Sadoveanu, fac să apară primul număr al gazetei „România" — organ al apărării naţionale, gazetă înfiinţată şi susţinută de Marele Cartier General al României. La început pentru postul de director a fost propus Octavian Goga, dar încă înainte de a fi apărut gazeta, Sadoveanu în calitatea sa de ofiţer în rezervă a preluat conducerea „României".

În paginile gazetei de război, Octavian Goga a publicat 46 de articole şi mai multe poezii deosebit de semnificative pentru atmosfera marei conflagraţii.

Rolul marelui poet s-a concretizat nu numai în scrierea ziarului, dar în primul rînd în orientarea acestuia. Gazeta şi-a început apariţia la 2 februarie 1917, iar articolul programatic era intitulat *Spre biruinţă* şi semnat de marele poet.

Tematica celor 46 de articole publicate de Octavian Goga în „România" vizează întreaga problematică a epocii, fapt care demonstrează cu prisosință privirea de ansamblu pe care poetul-cetățean o avea asupra societății românești. Problemele supuse atenției opiniei publice militare și civile căreia se adresa poetul, la o privire generală ar putea fi cel puțin: lupta pentru eliberare și întregire națională, problema socială, războiul și menirea artistului în societate, tematică de care s-a apropiat cu un spirit analitic și sintetic extrem de pătrunzător și critic. Aceste articole au împletit astfel marile comandamente și lozinci ale vremii formulate de Octavian Goga cu binecunoscutu-i dar profetic. Gazeta „România" a devenit pentru vaticinarul poet și publicist o tribună de la care el iradia lumina unui apostolat. Concepția lui politică păstra aceeași linie dreaptă a marelui dărîmător de hotare. Cerea topirea granițelor sufletești, dorea consolidarea acestei țări pe care o iubea cu o pasiune fără egal, călăuzea energiile dezlănțuite de visul milenar al împlinirii naționale. Articole ca *Închisorile unguerești*, *Au venit ardelenii...*, *Un popor luptător — Cehii*, *Politica ungurească* și altele, dezbat cu un deosebit de acut simț, responsabil, cel dintîi comandament și obiectiv al conflagrației: eliberarea Ardealului și întregirea națională. „Închegarea noastră — subliniază Goga — într-un singur stat, adevărata frățietate a viitorilor cetățeni își găsește cea mai înaltă legitimare morală în această universală durere românească".

Ca sprijin moral al luptei actuale, Goga recheamă în memoria prezentului amintirea trecutului românesc de încercări și suferințe sub apăsarea „visului de aur" — visul întregirii naționale care a făcut ca în conștiința poporului nostru să ardă „flacăra curată a unui ideal care totdeauna e chezășia de existență a unui neam"[2].

Goga poseda un puternic sentiment al continuității, al tradiției de luptă cînd scria despre ostași: „Cu voi trec batalioanele morților, nesfîrșitele batalioane îndurerate ale istoriei noastre"[3], tradiție în care căuta cu toate argumentele să integreze bătălia prezentului și căreia îi adăuga previziunile sale geniale care vizau împlinirea acestui zbucium. În dragostea de neatîrnare și credință morală, Octavian Goga vede unica șansă a integrării și viețuirii unui popor în arena istoriei universale. Cînd în iunie 1917, părăsind de bună voie viața lor de prizonieri în Siberia, ardelenii au venit la Iași spre a se înrola pentru frontul românesc alături de moldoveni și munteni, ca urmare a îndemnurilor adresate de același Octavian Goga în paginile gazetei „România Mare" care apărea la Kiev, poetul salută cu mare bucurie acest eveniment, simbol pentru el al celei dintîi sărbători „a unirii politice cu pămîntul ce se va rupe de subt sceptrul Habsburgilor"[4]. Are viziunea țării întregite odată pentru totdeauna și cuvintele irump într-un adevărat poem în proză „Cît despre țară, Țara Românească, fiți încredințați, vă primește ca o mamă bună. Așa cum o vedeți zilnic chinuită de lipsuri, luminată de speranțe, cu greșurile tre-

---

[1] Octavian Goga, *Închisorile unguerești*, în „România", an. I, nr. 35, 8 martie 1917.
[2] Idem, *Politica ungurească*, în „România" an. I, nr. 214, 13 sept. 1917.
[3] Idem, *Au venit ardelenii*, în „România", an. I, nr. 130, iunie 1917.
[4] *Ibidem*.

cătoare ale multor oameni trecători, dar cu sufletul neasemănat de bun și cinstit al milioanelor anonime, țara aceasta e Țara Voastră, e țara tuturor făgăduințelor noastre din viitor"[5] Așadar, Goga a știut că numai o țară liberă și unitară poate constitui chezășia fericirii unei națiuni. „Sufletește această unire a fost totdeauna"[6] — consemnează Goga în continuare. Cu o deosebită intuiție a istoriei, poetul atrage atenția, cum o va face și marele Nicolae Iorga în 1940, asupra necesității solidarizării noastre cu celelalte popoare dornice de libertate și întregire națională din închisoarea habsburgică dintre care în primul rînd cu cehii, „aliații naturali ai României de astăzi și de mîine... Datoria noastră e ca de acum politica românească să caute punctele de contact cu acest nou și puternic tovarăș"[7] și cere în consecință înființarea unor ligi ceho-române în care să intre oamenii politici.

Poetul pledează pentru o campanie publicistică menită să justifice aspirațiile noastre de întregire și eliberare națională în fața opiniei publice europene: „Să nu uităm că fiind zgîrciți la cerneală s-ar putea să pierdem din dreptul pentru care sîngele nu s-a crutat"[8].

În acest context Goga salută cu bucurie în articolul *Încep să ne cunoască*, apariția în „Journal de Génève" a eseului *Une armée de paysans* care arăta structura socială a statului român, compoziția lui militară, vorbind despre țăranul român cu suferințele și calitățile lui, despre simțul estetic și arta țărănească și dragostea de glie. Tonul articolului semnat de Goga este cu totul patetic pînă la incandescență.

Evenimentul intrării în război a Americii împotriva Austro-Ungariei este privit cu un entuziasm nereținut în acest moment de maximă încleștare a forțelor beligerante. Articolul *Un mare eveniment: America declară război Austro-Ungariei* — se încheie cu îndemnul: „Spre Ardeal! — visul care vă luminează vouă soldați"[9].

În lunile de uriașă muncă la Iași, poetul a cercetat orice eveniment din perspectiva ideii naționale, a cercetat orice manifestare a prezentului din perspectiva viitorului națiunii române. Articolul *Către soldații României mari* îi îmbărbătează pe ardeleni în luptă, „mai mult datori Nemților și Ungurilor..." întrucît ei sînt purtători ai idealului de eliberare națională și întregire cu țara-mamă în primul rînd. E un lucru îndeobște cunoscut faptul că Goga, enumerînd comandamentele și obiectivele care se cereau a fi cucerite prin arme, dorea ca primă izbîndă cucerirea Ardealului, scop național dar vizat cu puternice implicații sociale. Evocă Ardealul cu oamenii săi înrobiți, aflați sub jugul unei sîngeroase exploatări și arată necesitatea absolută a luptei pentru eliberarea acestei mari provincii din totdeauna a românilor: „După ce trei ani de zile au fost secerați pe toate fronturile, Ardelenii își încheie astăzi în acest chip marti-

---

[5] *Ibidem.*

[6] *Ibidem.*

[7] Octavian Goga, *Un popor luptător — Cehii,* în „România", an. I, nr. 180, 4 august 1917.

[8] Idem, *Sînge și cerneală,* în „România", an. I, nr. 154, 8 iulie 1917.

[9] Idem, *Un mare eveniment: America declară război Austro-Ungariei,* în „România", an. I, nr. 227, 25 nov. 1917.

riul lor pentru o cauză sfîntă... toate împrejmuie Ardealul cu aureola unui cavaler mișcător și nespus de trist"[10].

Octavian Goga a arătat că prima condiție a izbînzii depline a unui popor în lupta pentru eliberare și întregire națională stă înscrisă în „evanghelia urii împotriva cotropitorilor și desăvîrșita îngrădire în fața oricărei infuziuni străine"[11].

Infuziunea străină la care se referă Goga aici nu este alta decît cea a capitalului străin, privită de autorul articolului ca un pericol catastrofal. „Patronați de stat, susținuți de societate ne-au despuiat pădurile, ne-au supt petrolul, au împiedicat prin importul lor înfăptuirea unei industrii naționale"[12] — scrie indignat poetul, acreditînd astfel o idee extrem de avansată pentru acea epocă, anume că garanția independenței și suveranității unui stat o reprezintă în primul rînd constituirea unei industrii naționale, a unei economii echilibrate. Totodată, Goga a manifestat cu această ocazie o virtuală intuiție istorică, prevăzînd în această infuzie a capitalului străin la noi, cauza situației economice dezastruoase de mai tîrziu a României. Goga manifestă un naționalism care în această perioadă se cere înțeles cu toată pătrunderea și apreciat în complexitatea sa, potrivit condițiilor de răscruce în care se afla ființa întregului popor, intențiilor de mare onestitate ale emițătorului și înaltei semnificații patriotice pe care o emana Goga, apăra neamul din sentimentul înălțător și profund patriotic al unei apartenențe totale la acesta. A dovedit o înaltă concepție asupra rolului maselor populare în înfăptuirea istoriei: „voi sînteți cei mulți, voi ați dat sîngele și puterea... de la rîndurile voastre se așteaptă mîntuirea"[13]. S-a adresat în permanență acestor mase populare, țăranilor soldați pe care îi lega, mai mult decît pe oricare altă clasă socială, o iubire nemăsurată de acest pămînt, iar acestea îi trezeau amintirea legendei populare a viteazului care își înnoia forțele de cîte ori picioarele lui atingeau țărîna. Își exprimă deplina încredere în virtuțile și potențele acestui brav popor, crede în „hainele albe ale neamului românesc cu toată îndărătnicia neînduplecată a dreptății"[14].

Rezolvarea problemelor sociale și politice, care trebuie după război să răsplătească eroismul țăranilor, o impune Goga atenției politicienilor vremii ca prim obiectiv după întregirea națională.

„Iubirea de țărani — spune poetul — a devenit din nou singura busolă mîntuitoare care va aduce ca mîine schimbări radicale în tot mecanismul vieții noastre de stat"[15].

Poetul știa că dobîndirea unor drepturi de către țărani constituie o rană pe care trebuia pus degetul nu numai spre a o semnala ci în primul rînd pentru a o vindeca. Octavian Goga a îmbinat în permanență ideile

---

[10] Idem, *Către soldații României mari*, în „România", an. I, nr. 129, iunie 1917.

[11] Idem. *August Muler*, în „România", an. I, nr. 37, 10 martie 1917.

[12] *Ibidem*.

[13] Octavian Goga, *Către țăranii soldați*, în „România", an. I, nr. 5, 6 februarie 1917.

[14] *Ibidem*.

[15] Octavian Goga, *Talpa țării*, în „România", an. I, nr. 205, 2 sept. 1917.

luptei politice cu cele ale luptei sociale în scopul îmbunătăţirii soartei celor ce duc pe umerii lor povara războiului. Cere ca guvernul să împărtăşească satelor din Moldova şi armatei de pe front legea publicată în „Monitorul oficial“, votată de Cameră şi Senat prin care se introducea votul universal, posibilitatea întrunirilor politice şi la ţară şi se consfinţea ideea de expropriere a marii proprietăţi.

„Războiul — notează Goga în articolul *Drepturi şi pămînt* — a scos cu o putere elementară la suprafaţă masele populare şi a stabilit rolul lor cumpănitor în viaţa de stat. Trebuinţa de a acorda drepturi şi pămînt ţăranilor noştri care s-au dovedit clasa în adevăr alcătuitoare şi susţinătoare în stat, a dovedit o axiomă curentă împotriva căreia nu se mai poate ridica nici o obiecţiune“[16].

Un punct de referinţă permanent, fundal al evenimentelor şi instrument principal de realizare a tuturor obiectivelor îl constituia, evident războiul.

Prin afirmaţii ca „războiul a verificat în bătaia tunurilor adevărul“[17], „războiul — marele pedagog al lumii“[18], „războiul este un examen de conştiinţă în care locuitorii ţării îşi arată alipirea la viaţa de stat şi-şi dovedesc puterea de sacrificiu pentru realizarea unui ideal comun“[19] sau „războiul e cea mai sinceră spovedanie a unui popor!; nicăieri ca pe cîmpul de luptă nu se dezvăluie sufletul unei rase“[20], Goga expune o concepţie personală asupra războiului. O concepţie de combatant cu o solidă investitură morală conferită de adevărul şi justiţia cauzei pentru care luptă.

Eroismul ostaşilor români este văzut ca element al unei grandori epopeice şi e consemnat în articole ca *„Ne învaţă Mărăşeştii, Zile mari, Sînge şi cerneală, Triumful Europei, Talpa ţării* şi multe altele.

„Legenda superiorităţii sufleteşti a culturii de la Berlin — exclamă cu satisfacţie supremă Goga — s-a evaporat în faţa sătenilor de la Tîrgovişte care au pornit la atac în cămăşi şi cu capetele goale, creînd în jurul lor o atmosferă de vitejie clasică smulsă parcă din cele mai strălucite pagini ale antichităţii greco-romane“[21].

În timpul încleştărilor de la Mărăşeşti şi Oituz, face elogiul eroilor români care au luptat fără întrerupere şase zile şi şase nopţi. Bătălia de la Mărăşeşti e comparată cu luptele de la Verdun unde de asemenea nemţii au suferit înfrîngerea şi consemnează opiniile criticilor militari care situau armata română alături de cele mai bune oştiri ale continentului. Revenind mereu în articolele sale la situaţia de pe front, cronicarul de război Octavian Goga a realizat o neîntrecută frescă a marii conflagraţii. A lămurit orice conjunctură şi orice drept pe care românii şi-l cîştigau pas cu pas. „În zilele noastre — se subliniază în articolul *Sînge şi cerneală*

---

[16] Idem, *Drepturi şi pămînt*, în „România“, an. I, nr. 167, 23 iulie 1917.
[17] Idem, *Talpa ţării*, în „România“, an. I, nr. 205, 2 sept. 1917.
[18] Idem, *Drumul unui apostol — profesorul T. G. Masanyk*, în „România“, an. I, nr. 41, 14 martie 1917.
[19] Idem, *Triumful Europei*, în „România“ an. I, nr. 41, 14 martie 1917.
[20] Idem, *Ne învaţă Mărăşeştii*, în „România“, an. I, nr. 183, 8 aug. 1917.
[21] *Ibidem*.

— un război nu se poate închipui fără necesitatea de a i se da o justificare morală, fără a se limpezi cauzele pentru care s-a tras sabia și fără a se demonstra în mod evident dreptatea acestui act de justiție sîngeroasă cu tot complexul ei de revendicări"[22]. Ceea ce și face și reușește pe deplin în articolele sale vaticinarul poet, alcătuind astfel un curs de pedagogie națională la cel mai înalt grad de artă.

Menirea artistului în societate, temă predilectă la Octavian Goga, ocupă și în opera publicistică de la gazeta „România" un loc însemnat.

„Pe lîngă sîngele care a curs — scrie Goga în articolul *Sînge și cerneală* — un alt lichid nobil a mai fost chemat la contribuție"[23].

Avea o concepție foarte înaintată asupra îndatoririlor artistului: îl cerea neapărat perfect integrat în colectivitatea care l-a generat, cu un rol activ, militant, înarmat cu un crez avansat despre societate și o dragoste inegalabilă de popor, de glie.

În articolul *„Spre biruință"*, Goga vede locul fiecărui scriitor la datorie, pe frontul unde cuvîntul e chemat ca armă de luptă: „pe cîmpul întins, unde se prind în mănunchi puterile de apărare ale unui neam, venim astăzi și noi, o seamă de oameni ai condeiului — cetitori de gînduri și făuritori de visuri, unde trecătoare din valul statornic al sufletului românesc, cerem o părticică de muncă pentru pregătirea marelui praznic"[24].

Rolul artistului e mesianic, el trebuie să se situeze în fruntea mulțimii și să fie posesorul unei calități esențiale: darul profetic prin care scriitorul să devină „vestitorul cîntecului de biruință care se urzește ceas cu ceas"[25].

E conștient că rolul unui om de condei nu se mărginește doar la momentul de grea cumpănă situat imediat în timp. În vreme de pace, viitorii oameni ai acestui pămînt vor trebui să cunoască din slovele scriitorilor tot ceea ce a adus transformări în spiritul și spațiul românesc.

Poetul, asemeni fiului care trăgea clopotul din turnul bisericii odinioară cînd glia străbună era în primejdie, trebuie să vestească poporului orice amenințare.

Artistul trebuie să se închine în fața omului muncii, să-i pipăie durerile, să-i cînte vitejia și să-i lămurească binefacerile răscumpărate cu prețul sîngelui. Goga arată că, dacă țăranii, care constituiau talpa țării, au fost înșelați necontenit, „o singură tagmă de oameni... nu s-a despărțit de țăran și l-a urmărit cu credință în toate nenorocirile lui. Au fost artiștii noștri"[26].

Făcînd elogiul generației de la 1848, care a înțeles de la început misiunea artistului în plenitudine, poetul arată că generația sa de scriitori și artiști continuă această tradiție cu cinste: „Grigorescu pictează numai țărani și cuprinsul vieții lor, Delavrancea scrie *„Sultănica"*, Vlahuță scrie

---

[22] Octavian Goga, *Sînge și cerneală*, în „România", an. I, nr. 154, 8 iulie 1917.

[23] *Ibidem.*

[24] Octavian Goga, *Spre biruință*, în „România", an. I, nr. 1, 2 febr. 1917.

[25] *Ibidem.*

[26] Octavian Goga, *Talpa țării*, în „România", an. I, nr. 205, 2 sept, 1917.

La arie, Coşbuc strigă *Noi vrem pămînt*... Sadoveanu stă cu ei de vorbă pe prispa *Crîşmei lui Moş Precu* şi aşa mai departe"[27].

Unicul izvor de inspiraţie pentru scriitori şi artişti trebuie să-l constituie viaţa poporului, lupta, idealurile, credinţa şi tradiţiile acestuia.

Semnalează în mod indirect o carenţă a criticii literare existente, în ciuda indicaţiilor căreia artiştii au urmat şi continuă să urmeze mai mult instinctele unei intuiţii a realităţii.

Artistul trebuie să aibă rădăcini adînci în pămîntul ţării sale „singurele din care poate radia fluidul misterios ce duce pe om la poarta eternităţii"[28].

Rosturile sale sînt de a descifra adevărurile cardinale ale naţiunii, de a capta suferinţele poporului şi a le da acestora glasul tunător menit să mobilizeze la stingerea lor.

Articole ca *Maiorescu — Un Petroniu care n-a ştiut să moară, Sînge şi cerneală, Scriitorii ruşi* şi altele au dezbătut cu pertinenţă acest rol al artistului, ilustrat de Goga cu argumente solide, dar în primul rînd cu exemplul său personal.

Orice artist trebuie să vadă adevărul iar poetul poate constata cu satisfacţie că „războiul a verificat în bătaia tunurilor adevărul aşa cum l-au văzut oamenii de condei"[29].

Şi la această redacţie Goga şi-a exersat pana de neîntrecut creator al versului, în poezii ca *Ciorile, Poveste veche, Vorbesc tăcerile, Ceahlăul* şi altele, toate evocînd războiul, raţiunea acestuia şi vestind izbînda.

Un loc aparte îl ocupă în activitatea lui Goga, la redacţia „României", referinţele la tînărul stat sovietic, în articolele *Triumful Europei,* şi *Petrogradul revoluţionar.* Goga a vorbit cu entuziasm despre transformarea politică petrecută în Rusia animată de cele mai avansate idei de progres, despre „pasul titanic făcut de Rusia spre drepturile omului... acestui popor uriaş"[30]. De o mare plasticitate şi o imprevizibilă lărgire a sensului acordat de Goga evenimentelor din Rusia, este situarea ca înaltă semnificaţie a democraţiei ruse alături de cea franceză. La cîteva zile de la scrierea acestor articole Goga aflîndu-se la Odessa a exclamat că ar fi timpul ca România să înalţe steagurile roşii. Cronicarul evocă impresionantul aspect al străzilor Rusiei „transformate în foruri, unde nenumărate grupuri de cetăţeni de toate clasele ca nişte peripateticieni ai Atenei de demult, discută în fiecare ceas formulele unei aşezări de viaţă nouă"[31], şi comentează pe larg fenomenul, atribuindu-i o semnificaţie complexă care ar privi, spune autorul, întreaga umanitate: „omenirea trebuie să-i fie profund recunoscătoare acestui popor care, pe socoteala lui, are o experienţă cu învăţăminte pentru toţi"[32].

---

[27] *Ibidem.*

[28] Octavian Goga, *Maiorescu — un Petroniu care n-a ştiut să moară,* în „România", an. I, nr. 139, 23 iunie 1917.

[29] Idem, *Talpa ţării,* în „România", an. I, nr. 205, 2 sept. 1917.

[30] Idem, *Triumful Europei,* în „România", an. I, nr. 41, 14 martie 1917.

[31] Idem, *Petrogradul revoluţionar,* în „România", an. I, nr. 115, 30 mai 1917.

[32] *Ibidem.*

Poetul-profet a simţit marele vînt de libertate care bătea dinspre Rusia şi, într-un impuls cu totul genial, a arătat în acest sens menirea viitorului umanităţii.

După armistiţiul încheiat la Focşani între Lenin şi nemţi, cînd gazeta „România", victimă a presiunilor camarilei regelui, atacă tot mai mult bolşevismul şi noul stat sovietic, Octavian Goga îşi consideră misiunea încheiată la redacţia gazetei de război. Retragerea lui în acest moment este deosebit de semnificativă, fapt care dovedeşte încă o dată excelenta orientare, intuiţie şi previziune istorică a marelui poet în această perioadă.

Valoarea şi adevărul unui destin ca acela al lui Octavian Goga trebuie decantate cu multă grijă dintre greşelile inerente oricărui destin uman.

Prin importanţa, valoarea şi semnificaţiile ei, activitatea lui Goga la redacţia „România" trebuie neapărat să atîrne în balanţa judecăţii de ansamblu a activităţii sale politice care, din păcate, mai tîrziu a luat o altă direcţie.

Activitatea lui Octavian Goga la redacţia gazetei „România" se înscrie în mod peremptoriu la loc de frunte în istoria presei româneşti. Piscurile marilor tradiţii publicistice româneşti purtînd nume ca: Heliade Rădulescu, Kogălniceanu, Bălcescu, Bariţiu, Eminescu, Caragiale, Mureşianu, Iorga vor trebui să mai numere unul: O c t a v i a n G o g a.

L'ACTIVITÉ DE PUBLICISTE D'OCTAVIAN GOGA À LA RÉDACTION DE LA REVUE „ROMÂNIA" EN 1917

(R é s u m é)

L'article se propose de relever l'activité de publiciste d'Octavian Goga à la rédaction de la revue „La Roumanie" en 1917. Peu connus, sans être recueillis en volume et sans avoir déclenché des commentaires dans les traités sur son oeuvre, les articles publiés dans cette revue, de même que l'activité politique déposée, ont accompli la plus haute mission politique à l'époque: Octavian Goga a incité son pays à la participation à la guerre pour la délivrance de la Transylvanie pour notre unité nationale. Dans les pages de la revue „La Roumanie" Octavian Goga a publié 46 articles. Les problèmes que l'auteur soumettait à l'attention publique pourraient être du moins: la lutte pour la libération et l'unité nationale, le problème social, la guerre et le rôle de l'artiste dans la société. Cet article essaie de souligner la conception extrêmement avancée du grand poète à la fois pédagogique, politique, littéraire et surtout la position où son profond patriotisme l'avait situé.



STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

BRÂNCUŞI VĂZUT DE DOI AMERICANI

AUREL CURTUI

Despre Brâncuşi, ca şi despre Rodin sau Picasso, s-a scris destul de mult în America, şi nu de puţine ori cu suficient de bine precizate linii directoare şi mai ales cu preocuparea de a semnala aspectele esenţiale din creaţia sa atît de variată şi complexă.

De notat este faptul că opera lui Brâncuşi a fost întîmpinată în cultura americană, de la început cu aprecieri pozitive, care vor deveni, apoi, din ce în ce mai diversificate tematic. Marele talent brâncuşian s-a impus cu intensitate progresivă atît publicului cît şi criticii. De aici şi specificul receptării creaţiei lui Brâncuşi în patria lui Hemingway, al cărui caracter şi tonalitate sînt bine conturate de la început. Căci primele decenii din secolul nostru sînt mai puţin dominate aici de gustul convenţional decît în altă parte a lumii. De aceea, Brâncuşi a fost unul dintre artiştii şi gînditorii care au stîrnit un interes deosebit în viaţa artistică şi culturală americană. Actualitatea, valoarea perenă şi modul de exprimare artistică a ideilor sale a determinat receptarea timpurie şi destul de masivă a operei lui Brâncuşi în America. Forţa novatoare a ideilor sale consolida, de fapt, idealuri estetice şi căutări febrile într-o artă tînără şi viguroasă, mai larg deschisă la nou, cum era acea americană. Ideile şi soluţiile artistice oferite de opera sculptorului român au fost receptate de către un fond spiritual deopotrivă angajat în constituirea şi consolidarea unei arte moderne autentice. Or, în acest sens, multe din principalele tendinţe şi orientări estetice ale zilei erau descoperite în creaţia lui Brâncuşi. Căci în concepţia lui sarcina fundamentală a oricărui artist modern este să dea glas, într-o formă cît mai desăvîrşită, celor mai adînci şi complexe aspiraţii ale epocii sale.

Este interesant de observat că încă în 1913, creaţiile lui Brâncuşi erau prezentate la prima expoziţie de artă modernă din New York. „The Armory Show", cum a fost numită, aducea pentru prima dată în atenţia publicului american arta modernă şi, odată cu ea, cunoaşterea valorii deosebite a creaţiei brâncuşiene. În acest fel, sculptorul român îşi făcea debutul în viaţa artistică americană care l-a asimilat fără rezerve în anii ce vor urma.

În noiembrie 1914, distinsul om de artă Alfred Stieglitz, pionierul artei moderne americane, oferă publicului newyorkez (în Galeria sa de pe Fifth Avenue) prima expoziţie personală Brâncuşi, care a trezit un ecou puternic în conştiinţa artistică a vremii. Marele sculptor român şi-a făcut simţită înrîurirea asupra artei americane într-o vreme în care aceasta se afla la primele ei cristalizări.

În deceniile următoare, opera lui va fi considerată ca una din cele mai interesante expresii ale spiritului modern iar cunoaşterea ei o necesitate. În aceste condiţii, numeroase expoziţii vor fi organizate în cele mai importante centre artistice şi culturale ale ţării, ca New York, Chi-

cago, Philadelphia etc. Întregul proces de afirmare şi de recunoaştere a primatului noutăţii operei lui Brâncuşi deriva, în mod firesc, din valoarea ei artistică în sine, din arta cu totul particulară, de exprimare artistică a celor mai acute probleme ale contemporaneităţii.

În acest context, artişti, critici şi oameni de artă, cum sînt Ezra Pound, Iacob Epstein, Forbes Watson, Paul Morand şi Carl Sandburg au comentat cu interes creaţiile sculptorului român.

Observaţiile lui Ezra Pound, de pildă, reţin cu precădere atenţia; ele ne dezvăluie un critic de artă fecund şi de gust. Vizionarea expoziţiilor newyorkeze îi oferă prilejul să observe că opera lui Brâncuşi este orientată spre o artă interpretativă, organică şi unitară, în care domină adevărul şi firescul. Nimic mai firesc decît interesul şi nerăbdarea de a-l cunoaşte personal pe artistul român. Iată de ce, cu prilejul vizitei sale în Europa, întreprinsă la începutul acestui secol, Ezra Pound vizitează studioul maestrului român în Paris. Mai întîi, el este atras de înţelepciunea, simplitatea şi forţa de dăruire şi trăire artistică a sculptorului român. Apoi, vede în el pe mesagerul unei arte moderne, larg deschise gîndirii şi sensibilităţii contemporane. Ca şi în cazul lui James Joyce sau Jean Cocteau, poetul american simte afinităţi cu crezul artistic al sculptorului român. Intimitatea creată în acest fel între ei se va converti într-o preţuire reciprocă durabilă.

În 1921, şi în anii ce vor urma, Ezra Pound integrează creaţia brâncuşiană viziunii de artă modernă raportînd-o la gustul şi sensibilitatea epocii sale. El descoperă în ea schimbarea înviorătoare spre care tînjiseră de mult investigatorii noilor idei de artă şi se grăbeşte să o facă cunoscută şi altora. În acest sens, opiniile lui Pound[1], formulate în cîteva studii temeinice, vădesc interesul său faţă de concepţia şi mijloacele noi cu care artistul român dă viaţă operei sale. Poetul subliniază îndeosebi noutatea şi originalitatea ei surprinzătoare. Brâncuşi este elogiat pentru capacitatea sa de a turna viaţă în marmoră, lemn sau metal. Acest truditor în piatră pare a fi hărăzit cu ceva genial în structură şi activitate creatoare. Tehnica sa artistică explorează modalităţi unice care au adus o revoluţie în sculptura acestui secol. În opinia lui Ezra Pound creaţia lui Brâncuşi este rodul unei meditaţii profunde şi al unei munci meticuloase. Maestrul român a abandonat concepţia tradiţională de creare a operei de artă cu elemente împrumutate din realitatea vizuală. În schimb, el pledează pentru o operă creată pe baza unui proces profund şi de durată, de elaborare artistică conştientă, ce duce în esenţă la o sinteză învestită de către artist cu o adîncă semnificaţie. Spre deosebire de Gaudier, care preferă să înveşmînteze creaţia sa cu un aer monumental şi impozant. „Brâncuşi — observă poetul american — a abandonat succesul facil al sculpturii monumentale"[2]. Făcînd acest lucru creaţia lui aduce o nouă relaţie dintre

---

[1] Ezra Pound, Brancuşi, în „The Little Review", 3, 1921; *Eulogy* în *Catalogul* Expoziţiei Brâncuşi, Galeria Brummer, New York, 1926; *Literary Essays*, Faber & Faber Ltd., London, 19544, p. 441—445.

[2] Ezra Pound, Brancuşi, în „The Little Review", 2, 1921, p. 4.

opera de artă și creatorul ei. Artistul concepe și creează în mod deliberat, printr-un proces de interpretare și sinteză.

Precizări de acest fel sînt în măsură să definească arta lui Brâncuși și noua viziune artistică pe care el o aduce în estetica timpului. De aceea, conchide poetul „Brâncuși a avut timp să creeze statui în timp ce Gaudier numai schelete".

Constatăm apoi că în opinia lui Ezra Pound sculptorul român este „un îndrăgostit de perfecțiune"[3]. Ca și Dante, care credea în „melodia ce învăluie sufletul", în mod similar Brâncuși crede într-un fel de perfecțiune a artei sale. Deoarece spre deosebire de contemporanii săi, „el se apleacă mai stăruitor asupra unei explorări mai dificile de redare a tuturor formelor în una singură"[4]. Forma finală, nu este creată pentru a fi văzută numai dintr-un unghi. Fiecare latură a operei de artă este văzută la fel. Brâncuși studiază opera cu precizie chirurgicală, „oricare din cele o mie de unghiuri de percepție a unei statui trebuie să fie interesant, el trebuie să aibă viața lui proprie"[5].

Ezra Pound accentuează valoarea universală a creației lui Brâncuși. „Este infinit mai ușor — afirmă poetul — să faci o statuie ce încîntă numai dintr-o parte decît să faci una care dă satisfacție indiferent din ce unghi de percepție este privită". Valoarea autentică a creației brâncușiene îl impresionează pe poetul american, atît prin precizia și perfecțiunea ei cît și prin profunzime. „Într-adevăr — declară Ezra Pound — nimeni altul decît un geniu total dăruit artei sale, poate să îndure tensiunea unui efort de acest fel"[6]. De aceea, poetul american este preocupat ca și contemporanii săi americani „să înceapă investirea unui astfel de efort spre perfecțiune". Acest îndemn adresat artiștilor ca și puterea intuitivă a poetului dau ideilor sale o valoare deosebită. Căci ele dovedesc că creația marelui artist și inovator român este considerată ca un îndreptar artistic de primă mărime.

Fie că Ezra Pound își concentrează efortul asupra evidențierii unor principii generale de artă sau că insistă asupra meritelor personale ale lui Brâncuși, motivul fundamental era același, și anume, pledarea pentru o evaluare obiectivă, lipsită de orice prejudecată, a artistului român și a operei sale. În același timp, poetul are în vedere necesitatea înviorării și revitalizării artei americane din acele zile în spiritul deschis de genialul sculptor român.

Precizări de această natură, făcute și de alte personalități artistice remarcabile, sînt revelatoare pentru interesul pe care Brâncuși l-a stîrnit în viața spirituală americană. Semnificative sînt în această privință opiniile sculptorului William Zorach. Ele ne dezvăluie meditația lui gravă asupra semnificației adînci și novatoare a sculpturii lui Brâncuși. Observațiile sale critice se înscriu, așadar, în jurul problemelor în care însăși activitatea artistului american era prodigioasă. El este frapat de „perfec-

---

[3] *Ibidem*, p. 6.
[4] *Ibidem*, p. 5.
[5] *Ibidem*, p. 7.
[6] *Ibidem*, p. 8.

ţiunea artei lui Brâncuşi care produce o impresie profundă"[7]. În ambianţa ei „omul capătă viziunea unei noi epoci — spune sculptorul american —, totul pare conceput şi construit în forme şi valori noi". William Zorach se exprimă despre Brâncuşi ca despre un maestru, pe care îl apreciază mult în modul de a concepe opera de artă cît şi în ceea ce priveşte mijloacele de exprimare artistică. „Cea mai durabilă impresie în faţa unor opere de Brâncuşi — spune William Zorah — este o minunată conştientizare a frumuseţii şi vieţii"[8]. În acest fel, sculptorul şi criticul de artă american surprinde valoarea perenă a creaţiei lui Brâncuşi în laturile ei concrete şi revelatoare.

Reiese, prin urmare, că artiştii şi scriitorii americani pun cu statornicie şi insistenţă în fruntea îndrumărilor teoretice de artă criteriul valorii artistice şi umane din creaţia sculptorului român.

Alături de Ezra Pound şi William Zorach, opera lui Brîncuşi reţine atenţia şi altor artişti şi critici de artă, asupra cărora vom stărui ulterior. Este demn de remarcat faptul că ea îşi găseşte în cultura americană interpretări şi nuanţări în stare s-o surprindă aproape de implicaţia şi semnificaţia ei reală.

Faptul în sine constituie un bun început. Deceniile următoare vor formula opinii noi care pun în relief geniul artistului român şi valoarea operei sale care exercită o fascinantă atracţie, constituind un permanent obiect de studiu şi de încîntare estetică.

BRANCUSI AS SEEN BY TWO AMERICANS

(Summary)

The paper deals with the reception of the work of Brancusi in American culture. It points out that such important writers and critics as Ezra Pound and William Zorach were frequently approaching the work of Brancusi in comments that reveal original views.

[7] William Zorach, *The Sculpture of Constantin Brancusi*, în *The Arts*, 3, 1926, p. 145.
[8] *Ibidem*, p. 148.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

ALBERT CAMUS: REFLEXIONS SUR L'ART*

VIRGINIA BACIU

Evidemment, Albert Camus n'a pas été esthéticien et n'en a jamais formulé la prétention. Mais il a été à tel point préoccupé par l'art, le rapport entre l'art et la condition humaine, le rôle de l'art dans la vie et dans la société et par sa place à l'époque contemporaine, que, selon les aveux faits en février 1950 dans les *Carnets,* il a conçu le projet d'un volume où il allait exprimer sa vision sur l'art («Volume: questions d'art — où je résumerai mon esthétique», *Carnets,* II, p. 309). Dans ses écrits (surtout dans les *Essais)* ou bien dans ses conférences et dans les interviews accordées. Camus a exprimé maintes fois ses idées sur l'art, mais le volume envisagé, au début différé à cause des solliticitations littéraires et politiques immédiates, ensuite devenu irréalisable à cause de l'absurde qui a marqué son oeuvre et brisé sa vie, n'a pas été écrit.

Ses préoccupations esthétiques on été extrêmement précoces; elles s'insèrent dans sa méditation sur la condition humaine, dans la recherche fébrile de la vocation personnelle et, par conséquent, de la voie à suivre dans la vie, et précédent ainsi l'acte de création. Les premiers écrits d'Albert Camus sont — qui l'aurait cru? — quelques articles critiques et deux essais esthétiques qui se distinguent par la violence des sentiments, la profondeur et l'ampleur des préoccupations, ainsi que par le désir inassouvi d'éviter le lieu commun, plutôt que par leur originalité. Bien que *l'Essai sur la musique* — écrit en 1932, à 19 ans — et *l'Art dans* la *Communion* — rédigé une année plus tard — paraphrasent gauchement Schopenhauer, ces deux écrits sont tout de même importants car ils contiennent déjà les germes d'une conception esthétique personnelle cristallisée ultérieurement et relèvent le rôle prépondérent de l'art dans ses préoccupations d'alors. Si pendant cette période de recherche Camus oscille entre deux conceptions antithétiques de l'art — l'art comme forme d'évasion de la réalité et l'art comme modalité spécifique de refléter la réalité — étant tenté d'oublier par l'art sa condition mortelle révélée avec déchirement par la tuberculose qui à 17 ans le condam-

---

* Les références complètes des titres cités dans le texte sont:

[1] Albert Camus, *L'Art dans la communion,* in *Cahiers Albert Camus 2,;* Paul Viallaneix, *Le premier Camus* suivi de *Ecrits de jeunesse d'Albert Camus,* N.R.F., Gallimard, 1973, 304 p.

[2] Albert Camus, *L'Artiste et son temps,* in *Essais,* Bibliothèque de la Pléhade, N.R.F., Gallimard, 1965, 1975 p.

[3] Albert Camus, *Carnets,* I (mai 1935 — février 1942), N.R.F., Gallimard, 1962, 252 p., II (janvier 1942 — mars 1951), N.R.F., Gallimard, 1964, 350 p.

[4] Albert Camus, *Discours de Suède,* in *Essais,...*

[5] Albert Camus, *Essai sur la musique,* in *Cahiers Albert Camus 2,*

[6] Albert Camus, *L'Homme révolté,* in *Essais,...*

[7] Albert Camus, *L'Intelligence et l'échafaud,* in *Théâtre, Récits, Nouvelles,* Bibliotèque de la Pléiade, N. R. F., Gallimard, 1962, 2090 p.

[8] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe,* in *Essais,...*

nait brutalement et irrémédiablement, extrêmement vite, en un an, il réussit à se décider, optant définitivement pour un art réaliste, conçu comme un témoignage sur la réalité, ainsi qu'il ressort d'une lettre adressée en 1934 à son ami Max-Pol Fouchet: „Le seul intérêt de nos petites personnalités réside dans le témoignage que nous sommes à même de donner sur la vie“ (lettre citée par R. Quilliot dans les *Essais,* p. 1175).

Cette option est affirmée de nouveau, nettement et d'une façon moins générale, dans les *Carnets,* en 1935, au moment de la découverte de la vocation d'écrivain, moment qui fixe aussi la problématique centrale, le fil conducteur de son oeuvre — le thème de la condamnation à mort: „L'oeuvre est un aveu, il me faut témoigner, /.../ L'art n'est pas tout pour moi. Que du moins ce soit un moyen“, (*Carnets,* mai 1935, I, p. 16). Et puis: „Catherine, dit Patrice, je sais que maintenant je vais écrire — Histoire du condamné à mort. Je suis rendu à ma véritable fonction qui est d'écrire“. (idem, p. 25).

Dorénavant, l'activité créatrice passera au premier plan, mais sera constamment accompagnée de la méditation passionnée sur l'art et sur sa mission. Albert Camus n'a pas créé une esthétique vraiment originale. Dans ce domaine, il a été un dilettante, ayant eu toutefois des idées intéressantes et originales, tant dans la définition de l'art que dans l'analyse de ses relations et de sa mission.

Pour le théoricien le plus systématique de l'absurde, pour l'écrivain dont l'oeuvre est d'un bout à l'autre un cri de révolte contre notre condition mortelle, l'art est en premier lieu *l'une* des attitudes absurdes — les attitudes possibles de l'homme conscient de l'absurdité de la condition humaine limitée par la mort — l'oeuvre d'art étant la chance unique de maintenir sans cesse en éveil la conscience de la condamnation à mort qui constitue le contenu de l'absurde. L'art est aussi „le grand mime“ qui répète et recrée à la fois la réalité. Dans *Le Mythe de Sisyphe* (p. 173), Camus affirme: „Créer, c'est vivre deux fois“. La création artistique est donc pour Camus une forme de ce qu'il nomme „passion“, une modalité de vivre la vie plus intensément, au lieu de la calomnier ou de la trahir soit en en appelant à la postérité, soit en considérant l'art comme un succédané de l'éternité — un succédané en fait dérisoire.

Loin d'être d'essence divine, dicté par une force transcendante, l'art est premièrement le fruit de la volonté humaine. (v. *Carnets,* II, p. 37 et *L'Intelligence et l'échafaud,* in *Théâtre, récits, nouvelles,* p. 1901). C'est le terrain idéal où notre destin de mortels se heurte à la décision inébranlable de l'homme de le défier, de l'affronter, de le corriger du moins, puisqu'il ne peut pas l'annuler, sans que jamais l'art devienne un refuge. Donc l'art est *révolte* et non pas évasion. Il est le témoignage bouleversant de la dignité de l'homme, exprimée dans sa révolte tenace contre la condition humaine. *(Le Mythe de Sisyphe, passim).*

Dans *L'Homme révolté* Camus reprend et développe ses idées, insistant sur ce que l'art est une exigence métaphysique d'unité, qui construit un univers de remplacement, le seul que l'homme puisse connaître intégralement et où il règne ainsi réellement. Il s'agit de l'unité irréalisable entre l'homme mortel, éphémère et assoiffé de connaissance absolue et

d'éternité, et l'univers éternel et infini. Cela étant, l'art constitue d'une part „une exigence impossible mise en forme“ *(L'homme révolté*, p. 675), d'autre part, une modalité de donner une *forme* et non pas un sens à la destinée humaine. (V. aussi *Le Mythe de Sisyphe*, p. 192).

Révolte signifie refus. Mais s'agit-il d'un refus total, et donc de désespoir? Camus précise à maintes reprises que l'art *refuse* et *accepte* a la fois. Par l'intermédiaire de l'art, l'homme refuse seulement une partie de la réalité, qui se résume essentiellement à l'injustice, à l'éphémère et au laid, et combat pour la transformer, sans jamais somber dans le désespoir. L'art „refuse le monde à cause de ce qui lui manque et au nom de ce que, parfois, il est.“ *(L'Homme révolté*, p. 657). Nous touchons ici au problème du *réalisme* dans l'art. Dans la conception de Camus, l'art ne peut être ni formaliste, ni réaliste. Pour lui ces deux notions sont des notions-limite (négation et affirmation absolues de la réalité), des notions absurdes, c'est-à-dire impossibles, dépourvues de sens, le vrai formalisme étant le silence absolu, et le réalisme le plus fidèle ne sachant pas se dispenser d'un minimum d'interprétation de la réalité et donc d'un minimum d'arbitraire. Cette ambiguité impose la recherche et la détermination de la dose optimale de réel nécessaire à l'art véritable, à l'art créateur d'un univers nouveau, différent de l'univers réel, supérieur à celui-là mais jamais étranger, et destiné à la communication universelle qui est l'idéal de tout grand artiste. *(L'Homme révolté, Discours de Suède, passim).*

On pourrait croire finalement que l'artiste crée en quelque sorte pour lui-même, qu'il s'agit somme toute d'un soi-disant „duel“ entre l'artiste et sa condition mortelle, l'artiste jouissant ainsi d'un privilège orgueilleux et solitaire. Non, pour Camus l'artiste est „l'avocat perpétuel de la créature vivante“ *(Discours de Suède*, in *Essais*, p. 1092), de l'être humain, avocat qui plaide d'un côté pour l'émancipation et l'ennoblissement de l'homme, de l'autre côté, pour la compréhension de ses semblables et pour la communication avec eux.

Si autrefois l'artiste pouvait s'isoler dans sa tour d'ivoire, à notre époque, quand le déchaînement des forces aveugles que l'esprit arrive difficilèment à endiguer, est parvenu à mettre en péril l'existence même de l'espèce humaine et de toute forme de vie sur notre planète, quand l'objet de l'art s'est étendu de la psychologie à la société et à la condition humaine, l'artiste doit servir la justice et le beau, il doit combattre pour la liberté et pour la vérité. „. . . le temps des artistes assis est fini“ *(L'Artiste et son temps*, in *Essais*, p. 804). Car, affirme Camus, si l'équilibre nécessaire entre la forme et le contenu de l'art, entre le devenir et l'esprit, entre l'histoire et les valeurs est brisé, il en résulte soit la terreur, soit l'anarchie et le délire formaliste. *(Discours de Suède, L'artiste et son temps, L'Homme révolté, passim).* De gré ou de force, l'artiste est aujourd'hui plus qu' „engagé“, déclare Camus, il est „embarqué“ („Tout artiste, aujourd'hui, est embarqué sur la galère de son temps“, *Discours de Suède*, p. 1079), sans plus pouvoir se soustraire au combat politique.

Il n'est pas étonnant que la nécessité de l'art soit depuis longtemps discutée et contestée. Le procès intenté à l'art date déjà depuis l'antiquité

— voir Platon, pour ne mentionner que le nom le plus illustre — mais, souligne Camus, jamais il n'a été aussi nuisible qu'à notre époque. Et si de nos jours la civilisation technicienne et l'impéralisme veulent étouffer l'art, c'est parce qu'ils sont conscients du danger qu'il représente, et de ce qu'en détruisant la foi du créateur en son art et en menaçant la liberté de l'art, ils étouffent la liberté même de la créature humaine. Le phénomène le plus grave pour l'art, selon Camus, est le fait qu'au XX-e siècle, même certains artistes, découragés par l'expansion de la violence, ont commencé à douter, non pas de leur talent, comme autrefois, mais de la nécessité même de l'art, et de ses pouvoirs. Bien que Camus n'ait raté aucune occasion de défendre l'art avec ardeur, que ce soit dans *L'Homme révolté*, dans *L'Artiste et son temps* ou bien dans *Discours de Suède*, il n'a jamais attribué à l'art des pouvoirs illimités. Certes, Camus est conscient que l'art seul ne peut révolutionner le monde; en échange, il peut être l'*un* des moyens qui y contribuent, à condition de garder son autonomie relative, sans pour cela se détacher de la réalité, de respecter ses lois intérieures, et de ne jamais se laisser asservir. Camus, comme Nietzsche, qu'il cite pour une fois sans réserve, demande à l'artiste de combattre pour une société qui soit dirigée non pas par le juge, „mais / par / le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel" *(Discours de Suède*, p. 1073).

ALBERT CAMUS: REFLECȚII ASUPRA ARTEI

(Rezumat)

Autorul abordează un aspect mai puțin studiat al operei și gîndirii lui Albert Camus: reflecțiile sale asupra artei, asupra menirii artei și artistului. În concepția lui Camus, arta este o manifestare a revoltei omului împotriva condiției sale de muritor, deci una din atitudinile absurde. Arta este rodul voinței umane și mărturia răscolitoare a demnității omului. Misiunea ei este de a da o *formă*, nu un sens, destinului omenesc.

În zilele noastre, cînd civilizația tehnică și imperialismul amenință însăși existența artei, artistul trebuie să fie un martor al veacului său, să slujească dreptatea și frumosul și să militeze pentru dreptate și adevăr.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

CÉLINE ÎN ŢARA CUVINTELOR

TUDOR IONESCU

„De bunăseamă, ce scriam nu semăna aidoma cu ceea ce mă gîndisem eu înainte. Exista un decalaj izvorît din ce se numeşte har, temperament sau cum vreţi (...).. mă străduiam doar să exprim fiinţele şi faptele cît mai natural cu putinţă"

CÉLINE

În *Entretiens avec le professeur Y*, găsim ceea ce am putea numi *testamentul literar* al lui Céline — Louis-Ferdinand Destouches: „Emoţia în limbajul scris!... limbajul era pe dric ,eu i-am redat limbajului scris emoţia (...) şmecheria, vrăjitoria, aşa încît acum orice hahaleră vă poate emoţiona *în scris!* să regăseşti emoţia *rostirii* în scriitură! nu-i un fleac!... e mai nimic dar e ceva". Céline vorbea despre *limbaj* şi nu despre *limbă* (precizarea se impune). Socotim că limbajul este un mod de folosire a limbii care, fie ea vorbită ori scrisă, există obiectiv (şi normată), independentă de natura intimă a celui care o foloseşte (de unde şi corectitudinea ori greşeala în mînuirea limbii); limbajul, prin însăşi accepţiunea sa, aparţine individului, este la discreţia acestuia. Limbajul este limba aşa cum vrea (sau cum poate) s-o folosească individul, este obiectualizarea voluntară a uneia din cele două variante ale limbii (scrisă /vorbită). Se pare că Céline era perfect conştient de aceasta. Limba scrisă, la drept vorbind, nu există: o limbă *se scrie* într-un anume fel, avem de-a face, prin urmare, cu *redarea grafică* (perceptibilă de obicei pe cale vizuală) a limbii orale. Dacă sintagma *limbă scrisă* este totuşi de uz curent, credem că faptul se datorează unei comodităţi în stabilirea terminologiei. Desigur, limbă orală ≠ limbă vorbită (cele două denumiri pornind de la criterii de evaluare diferite), iar scrierea limbii ≠ limbă scrisă. Limpezirea *in extenso* a acestor două inegalităţi nu îşi găseşte locul în prezentul eseu. Să le considerăm axiomatice! Şi să reţinem că orice scriitor (vrednic de această denumire) îşi creează propriul limbaj scris, derivat în parte din limbajul său oral de membru al societăţii (ceea ce Proust, cu oarecare inexactitate, afirmăm, numeşte *limbă*). Louis-Ferdinand Céline, procedînd la crearea propriului limbaj, a vrut să-i confere acel *ceva* în plus pe care nu-l găsise prea frecvent aiurea: un soi de emoţie (capacitate de emoţionare, am spune noi) proprie rostirii, tributară tăcerilor, mimicii, gesturilor lor şi intonaţiei care, de regulă, o însoţesc, potenţînd-o. După cum însuşi afirma, întreaga sa *găselniţă* de ordin stilistic (implicit — literar) poate fi exprimată printr-o singură frază:

a se introduce emoția limbajului oral în limbajul scris (Pol Vandromme folosește termenii *langage parlé* și *langue écrite* ceea ce nu este de natură să limpezească afirmația, date fiind deosebirile de esență dintre *langage* și *langue*, primul constituind o formă de manifestare a celei de a doua). Confuziile, la acest nivel *(langue/langage)*, sînt destul de numeroase, cu toate că, îndeobște, lesne reparabile: un istoric literar francez de anvergură mai curînd modestă (l-am numit pe M. Bruézière) scria undeva că Céline „a scuturat pînă la dezrădăcinare bătrînul copac al *limbajului*" (subl. ns.). Fals! Chiar dacă, făcînd probă de bunăvoință, vom înlocui *limbaj* cu *limbă* (nu de alta, dar limbajul fiind o emanație a individului sau, cel mult, al unei grupări restrînse, este cel puțin anevoios a „scutura" un „copac", și încă „bătrîn", al său), rămîne discutabilă afirmația de fond. Céline (ca să nu părăsim domeniul comparației citate) și-a altoit sensibilitatea și ideile proprii pe trunchiul acestui arbore bătrîn, silindu-l să rodească fructe noi, pînă atunci necunoscute, ori făcînd iarăși zemoase o seamă dintre poamele mălăiețe și fade ale acestui copac. Comparația istoricului literar amintit (în totalitatea ei) ni se pare cu atît mai neizbutită cu cît ocolește de-a dreptul esențialul: aportul de noutate al lui Céline. Scriitorul nu s-a mulțumit numai să se înverșuneze asupra unor crengi deja devastate și pîrîinde în speranța că, doar-doar, va mai cădea un fruct pitit pînă atunci printre frunze. Nu asta a făcut Céline; ci, cu migală și iscusință, a obținut muguri, flori și, mai ales, fructe noi, și nu de orice fel, însă prin varii procedee.

Deci Céline, năzuind să dea formă acelei *petite musique*, încerca de fapt să găsească un punct de interferență între cele două sisteme (limbă și limbaj), punct care să constituie conducta prin care limbajul scris să fie în permanență irigat de emoția vivifiantă a limbajului oral, fără ca prin aceasta să se urmărească o suprapunere a celor două sisteme. Prin stilul său, Céline se străduiește să aducă la minim distanța dintre o bubuitură de tun și grafemul *bum*, uzînd în acest scop de toate resursele oricărui limbaj scris (considerate de el ca adecvate): muzicalitate, ritm, tropi, dispunere tipografică, ortografiere, violentarea vocabularului, a morfologiei și a sintaxei — asta pe de-o parte —, și încercînd să adapteze, cît mai convingător, procedee și mijloace ale limbajului oral standard (sfera lexicală, sintaxa, frazele adresate direct și nedisimulat interlocutorului). În aceste căutări stilistice, unii comentatori au văzut o calitate orală inițială a textului célinian, o predispoziție și o îndemnare a scriitorului pentru redarea grafică în chip fidel a limbii orale. Philip Stephen Day a mers pînă acolo încît să-i recunoască lui Céline afinități marcate, ajungînd la identificări, cu modelul *bardului*, ceea ce, totuși, este exagerat. De altfel, însuși cel vizat (ne gîndim la Céline) înlătură în bună măsură posibilitatea de acreditare a unei asemenea afirmații, scriind: „Eu mi-am șterpelit trilurile (...) din ritmuri, cadențe, din cutezanța trupurilor și a gesturilor — și din dans ,din medicină — din anatomie — din muzica clasică, mărturisesc — de peste tot! de ici! de colea! numai din cărți nu". O paralelă cu mult mai plauzibilă se poate stabili între căutările stilistice ale lui Céline și programul estetic al lui D'Annunzio (cu aproape o jumătate de secol mai timpuriu acesta) care includea operei sale ele-

mente capabile să reproducă în cititor stări similare celor instalate de muzică, asemenea elemente fiind dorite ca precumpănitoare asupra oricărui alt aspect, subordonîndu-și celelalte componente ale stilului. Un program de acest fel presupune, după modelul muzicii, să i se comunice lectorului, direct, fără vreun decalaj, emoția și gestul precum și durata ori intensitatea acestora. „Am vrut, spunea Céline, să fac o proză care se naște ca și muzica, o proză care exprimă ceea ce exprimă muzica. Fără pregătiri și fără mijlocitori ... ". Iată însă că socotim exagerată intenția lui Céline; iar punerea ei în practică, după cum opera céliniană a dovedit-o — nu lipsită de oarecari primejdii. Respectarea conștiincioasă și neabătută a unui asemenea program duce implacabil la renunțarea mai mult sau mai puțin deliberată la funcția denotativă a limbajului, în favoarea unei îndoielnice funcții pur muzicale (ceea ce, de fapt, nu se întîmplă întocmai în textul célinian dar nici nu rămîne fără consecințe neplăcute). O zonă de contact evidentă între stilul lui Céline și muzică vedem în faptul că *perioada* scriitorului se schimbă constant (și fericit) în funcție de conținutul denotativ al comunicării. În *Guignol's band*, de pildă, începutul — primele 10—12 pagini — este sacadat, „gîfîit", adeseori „horcăit", denotația fiind traversarea unui pod sub semnul groazei și al grabei nebune; acestui început i se opune (muzical) momentul de „dezgust", după vreo cinci pagini de „încetinire" a goanei. În primul moment amintit, fraza este super-eliptică, cuvintele mitraliate, semnul de exclamare și majusculele — la mare preț. În al doilea moment, perioada se amplifică, ritmul se cumințește devenind coborîtor, propriu stării de sugerat/exprimat. În sfîrșit, un al treilea fragment, tot din *Guignol's band* (și pe care îl vom cita), ne ajută la întărirea convingerii că perioada lui Céline cunoaște o suplețe și o adaptabilitate puțin întîlnite. Iată însă fragmentul: „Acoperișul deasupra noastră de tablă părea să cîntărească două mii de tone cel puțin, în așa o măsură ne păstra împrejur întreaga căldură tabla". Dezlînarea sintactică, disoluția ordinii logice în succesiunea cuvintelor creează, într-adevăr, senzația de căldură, mai exact — sugerează *efectul* acestei senzații: gîndire anevoioasă, moleșeală generalizată. Din această calitate a stilului célinian putem constata că *la petite musique* — invenția lui Céline — nu este *o* melodie, mereu aceeași, imuabilă, ci o concepție de redactare a frazei, adecvată momentului narativ, ceea ce i-a făcut pe unii critici, și cu îndreptățire, să vorbească despre o concepție *audio-vizuală* a scriiturii lui Céline. Se impune, însă, un amendament: *audio-vizuală* ca senzație, respectiv ca sursă de inspirație și nu ca model transpus aidoma. O susține însuși scriitorul: „Tot geniul [artistului]... constă în a reda cît mai fidel cu putință, nu imaginea însăși a Naturii, ci efectele pe care ea nu încetează să le producă în noi, uneori nedeslușit, adesea fără știința noastră". Însă excesul în urmărirea propriului țel, absolutizarea (chiar și numai parțială) a acestuia, îl conduc pe Céline pînă spre limita cunoscută de orice exces sau absolutizare: auto-negarea. *Melodia* dorită de Céline, cu timpul, invadează totalitatea textului, impunînd sacrificii (de unități denotative) din ce în ce mai mari și tinzînd către o sintaxă ruptă de semantism, *coeziune* lipsită de *coerență* (J. Guénot); autorul schimbă muzicalitatea pe muzică. Deci,

pe bună dreptate, socotește Boisdeffre că în *D'un château l'autre* și în *Nord* (pe care, hazardat, Bruézière le clasifică drept net inferioare primei cărți — *Voyage au bout de la nuit)*, forma deservește materia, substanța, motivînd că „atîta vervă purulentă, tot curgînd în clocote, ajunge să scîrbească“ deși „materia (...) e prodigioasă“. În bună măsură, cu toate acestea, afirmația lui Boisdeffre (mult prea sentențioasă) ne poartă cu gîndul la binecunoscutul proverb: „a nu vedea pădurea din pricina copacilor“. De altfel, criticul revine și se tempereză, afirmînd că, totuși, „dincolo de valurile de fiere“, sînt sensibile atît inteligența cît și spiritul de observație ale lui Céline precum și, în primul rînd, „dorința de a fi un stilist, aproape un muzician“.

Cu referire la stilul scriitorului abordat, găsim fericită formula pe care o propune Claude-Edmonde Magny cînd îl definește pe Céline drept un „parleur simulé“ și, în același timp, nu putem fi întru totul de acord cu Pierre de Boisdeffre cînd acesta afirmă că Céline a izbutit să transpună *limbajul* în *scriitură* (vezi supra — distincțiile făcute de noi între *limbă* și *limbaj*). Dacă prin limbaj, în acest context, criticul francez înțelegea *rostirea*, putem spune că performanța lui Céline nu este deloc ieșită din comun. Orice individ alfabetizat corespunzător se poate încumeta să *transpună* rostirea în scriitură (este însuși rostul scriiturii). De fapt, izbînda cea mare a lui Céline este de a fi reușit să confere *limbajului scris* calități proprii celui *oral*, să îl înarmeze pe cel dintîi cu vivacitatea și capacitatea de emoționare caracteristice celuilalt. Într-adevăr, scriitorul „se face“ că scrie limbajul oral. Dar, asta să fie totul? Doar atît să înțelegem, oare, din formularea citată? Socotim că, în primul rînd, prin *parleur simulé* trebuie înțeles autorul care scrie în așa fel încît, citindu-l, să ai senzația că îl asculți. Se impune însă o întrebare vizînd diferența dintre a citi și a asculta o comunicare. De obicei, fascinația pe care o poate exercita limbajul oral este mai puternică decît cea prilejuită de limbajul scris, primul beneficiind de atuuri complexe, adresîndu-se mai multor simțuri (cu deosebire — văzul și auzul). Pe de-altă parte, lectura presupune o capacitate de concentrare crescută. Or, dacă se izbutește transmiterea unui mesaj lingvistic în așa fel încît el să se bucure de procentul maxim de atuuri provenind dinspre ambele modalități, este limpede că respectivul mesaj va fi recepționat cu mult mai bine decît în urma codificării sale în oricare dintre modalități, luată în parte.

Legătura dintre limbajul lui Céline si acela al doctorului Destouches nu poate fi negată. Însă nici nu poate fi vorba despre simpla așternere pe hîrtie a unuia pentru a-l avea înaintea ochilor pe celălalt (ceea ce, practic, este imposibil); ci stilul scriitorului îi dă cititorului sentimentul că aude pe *cineva* vorbind. Este un soi de trompe-l'oeil: deoarece limbajul oral, rostirea, este cu neputință de imitat în scris (date fiind componentele sale deja amintite — gestică, intonație, mimică, tonalitatea glasului), a produce o senzație aidoma sau, în orice caz, foarte asemănătoare înseamnă a realiza un trompe-l'oeil (sau — *trompe-les sens?*). Însă, pe măsură ce se acumulează scrierile lui Céline, distanța (nu numai ca implicare evidentă) dintre autor și narator diminuează. Interferențele dintre rostirea lui Céline si stilul său, de-a lungul timpului, suferă o

certă evoluție, ajungînd finalmente la răsturnarea raportului natural: dacă, o bună bucată de vreme, Céline a scris după dictarea vorbirii sale, *adaptîndu-și* vorba în scriitură, mai tîrziu — în ultima decadă a vieții — autorul a încercat să-și modeleze vorbirea potrivit stilului din romane, întreprindere care nu i-a reușit decît în prea mică măsură. După cum nuanțe de limbaj oral sînt de neredat în scris — oralizarea unei scriituri presupune cu necesitate abateri mai mult sau mai puțin grave, însemnate în orice caz, de la aspectul curent al respectivului limbaj scris. Și, a nu se uita că stilul lui Céline (departe de impresionismul întrezărit de Marc Hanrez) era elaborat cu mare grijă, ceea ce împietează cert asupra pastișării orale, situație în care, materialmente, lipsește posibilitatea elaborării atente (de unde și abundența de fraze parazite ori de logateme onomatopeice gratuite în vorbirea ultimului Céline: „n'est-ce pas", „non", „ah", „là", „bon", ș.a.). În ultimii ani ai vieții, Céline se străduia să-și bea ceaiul din ceașca zugrăvită odinioară pe pînză.

Încercînd să regăsească în scris emoția caracteristică limbajului oral, Céline își implică scriitura comunicării dialogate (condiția de existență a rostirii). Or, să vorbești de unul singur — ceea ce este cazul comunicării scrise — ore întregi, fără ca discursul să-ți fie relansat de un interlocutor, fie prin replici verbale, fie prin gesturi sau mimică (denotînd interesul, participarea) este mai degrabă anevoios. Și, deoarece în ocurența unui roman, replica, necesar, nu poate veni în timpul redactării, scritoriul se simte pîndit de scăderea treptată a interesului pe care i-l acordă cititorul (implicit — a interesării proprii, a elanului în „rostire"). Céline încearcă să palieze acestui incovenient prin fraze limpede adresate cititorului, fraze ce-i prilejuiesc autorului iluzia unui dialog efectiv sau, după cum scrie J. Guénot, aceste fraze sînt încercări de relansare a solilocului prin (părelnice) intervenții ale interlocutorului. Inconvenientul amintit este la originea stilului din ce în ce mai sacadat și mai gîfîit (după cum spuneam) din ultimele romane ale lui Céline; este ceea ce se întîmplă cînd încerci din răsputeri să-l convingi pe un interlocutor zgîrcit la vorbă și, concomitent, suficient de „căpos". Ar fi însă eronat să considerăm limbajul lui Céline, ceea ce el numește *le rendu émotif*, drept expresia imediată a emoției sale (în ciuda celor afirmate de însuși scriitorul). Ne aflăm dinaintea unei re-dări a acestor emoții; este binecunoscut faptul că fraza lui Céline este muncită, cuvîntul — căutat, cumpănit, ales cu băgare de seamă, așa încît să convină cît mai bine scopului propus (mărturie stau declarațiile autorului coborate cu cele ale soției sale). Céline re-creează emoția și nu se străduiește să o *traducă* în cuvinte. Acestea creează *din nou* o emoție resimțită odinioară de către artist. Stilul este migălit, polizat la amănunt, în ciuda aparenței sale fruste. Scriitorul afirmă: „Îmi trebuie doi ani ca să-i dau de capăt unei cărți, deoarece încep fiecare frază de zece ori, de douăzeci de ori... Și cretinii care cred că improvizez!... E măsurat la milimetru, domnul meu!". Din cauza acestei nemărginite solicitări a stilului, a resurselor evidente ori întrezărite ale limbii, Céline își creează un limbaj *explodat (éclaté*, după expresia lui M. Raimond). Se cuvine însă precizarea că nu ne aflăm dinaintea unei aboliri de limite impuse de tradiția normativă sau, în orice

caz, nu doar despre așa ceva poate fi vorba în ce îl privește pe Céline: limbajul acestuia nu se lasă conținut de către nici o „matcă" preexistentă. Se revarsă pe toate direcțiile: sintaxă, invenție verbală, adoptare și folosire de neologisme, forme gramaticale, compuneri de cuvinte, ortografie, punctuație. Dacă luăm în considerare una dintre modalitățile picturii suprarealiste — a împinge pînă la paroxism un efect natural sau un aspect obiectiv (de exemplu: fiindcă piesajul se reflectă într-o oarecare măsură în sticla unei ferestre, se pictează în locul reflectării peisajul aidoma) — putem afirma că și stilul lui Céline are o componentă suprarealistă (de pildă — în ce privește adverbele de mod ori citarea de locuțiuni într-o limbă străină: dacă *ad hoc* sau *a priori* sînt admisibile, de ce n-ar fi și *for he is a jolly good fellow*!?). În această ordine de idei, ni se pare semnificativ că Louis-Ferdinand Céline nu a căutat să impună cuvinte noi (în speță — neologisme) prin repetare constantă, ci le-a folosit unde a socotit că își găseau locul și funcționaliatea, abandonîndu-le mai apoi, cînd ar fi riscat să apară nemotivate, parazite. Se impune concluzia că pe Céline nu l-a preocupat limba în sine, cît limba ca mijloc momentan al redării, deci — limbajul *(la petite musique)*. În același fel considerăm și „necuviințele" limbajului célinian. Ca și la Rabelais, Villon sau Jarry, elemenele grosiere survin ca răspuns la necesitatea de îngroșare, de evidențiere a unor linii, ori ca urmare a intenției de aducere a unui aspect la limită. Se cere însă relevat faptul că niște asemenea linii îngroșate, în ansamblul operei, se estompează reciproc, realizînd o armonie a întregului — pertinentă și, la nivelul estetic, funcțională. Pe de-altă parte, tot cu privire la inovațiile de vocabular ale lui Céline, se impune precizarea că scriitorul nu este norocosul găsitor al unor „pepite" lexicale pe care le folosește ca atare în opera lui (idee a cărei acreditare o încearcă, într-o oarecare măsură, Pierre de Boisdeffre) ci, dimpotrivă, acestea sînt produse ale rafinării și înnobilării artistice, operație similară în unele privințe cu savanta distilare a unei fraze de-a lui Valéry.

Voci neinspirate, invocînd componenta argotică a vocabularului célinian, îi prevesteau scriitorului o uitare sigură și neîntîrziată, ceea ce, după cum se poate constata, este departe de realitate. Desigur, dacă Céline s-ar fi mulțumit să preia, nediscriminat, cuvinte și formulări argotice contemporane lui, cam aceasta i-ar fi fost soarta, argoul constituind, după cum se știe, partea cea mai labilă în timp a unei limbi, partea cu cel mai mare coeficient de perisabilitate. Dar el a folosit argoul în special drept matrice în care a turnat, cu „metalele" lui, forme diverse. Chiar mai mult: el a creat *forme* argotice noi, derivate (uneori sofistic) din cele existente. Cîtimea de argou preluat ca atare de către Céline este neînsemnată și nu putea duce în nici un fel la afirmarea și, cu atît mai puțin, nici la perimarea operei sale. Între aceleași coordonate apreciem și ocurențele de amplificare de către scriitor a cutezanțelor limbii vorbite în metrou, la piață ori la un pahar (despre care Pascal Pia tratează mult prea pe larg, socotindu-le de-a dreptul fericita sursă a stilului precum și a limbajului célinian). Această remodelare a realității (fie ea de ordin lingvistic sau gramatical, fie de orice alt ordin) are o certă componentă sicofantă, proprie viziunii apocaliptice a lui Céline (dacă orice poate fi orice, totul este

nimic, neantul este totul, lumea este o zădărnicie, negarea este totul, ş.a.m.d.). Materia în sine rămîne neschimbată însă formele pe care ea le poate îmbrăţişa, în diversitatea lor, pot merge pînă la forma antitetică, anulatoare. Entităţile se neagă prin propriile forme de existenţă. La fel — universul. Protestul cosmic al lui Céline derivă din această constatare a scriitorului: ieşirea din nefiinţă tinde mult prea vertiginos spre moarte. Totul este un cerc a cărui rază, pentru Céline, se micşorează văzînd cu ochii, şi strivind în circumferinţă existenţa şi personalitatea prizonierului neputincios. Unica resursă, platonică, a individului este strigătul, protestul în acute, zbaterea din ce în ce mai zvîcnită între braţele unei menghini implacabile. Aecste braţe, Céline le vede sub forma visului şi a realităţii, între care, mai ales prin romanele de început, se străduieşte să ţeasă o reţea de corespondenţe care, o dată împlinită, conferă operei o atmosferă sfîşietoare de adevăr devenit amar prin auto-expulzarea oricărei iluzii. Schema céliniană: luciditate — cinism — disperare constituie o explicaţie în aceeaşi măsură pentru substanţa cît şi, asta în primul rînd, pentru tonul (respectiv stilul) scrierilor sale. În bună parte, zbaterea aceasta frenetică explică şi frecvenţa rupturilor care survin în comunicarea propusă de scriitura céliniană — aspect de incontestabilă însemnătate printre inovaţiile stilistice decelabile în opera lui Céline. Autorul îşi explică *pauzele*, *tăcerile* din text (vizualizate cu ajutorul celebrelor puncte în număr de trei) prin dorinţa de a suprima de la bun început tot ce se presupune că lectorul ştie deja. Astfel, scriitorul îşi compară opera cu o dantelă („punct cu punct, şi exact, şi minuţios“ — P. Vandromme) care cuprinde liniile esenţiale, punctele caracteristice, iar împrejur — goluri. Comparaţia lui Céline este în desăvîrşită concordanţă cu ceea ce se cunoaşte despre felul său de a lucra. O asemenea întreprindere nu riscă în nici un fel să lase locul transpunerii sau transcrierii unui limbaj oral (fie şi propriu), oricît de elaborat. Concepţia lui Céline despre stil se susţine şi prin afirmaţia potrivit căreia lucrurile explicabile sau explicate şi-au pierdut savoarea. Opera artistului trebuie să implice imaginaţia spectatorului; iar scînteia care aprinde imaginaţia este, neîndoielnic, emoţia. Întregul stil îşi are sorgintea în emoţie iar aceasta este rezultatul experienţelor trăite, spunea Celine. Aşadar, reîntîlnim şi la acest nivel *emoţia,* principiul organizator al stilului célinian, condiţia sine qua non a exprimării artistice de orice fel. Şi iată o altă secantă posibilă între stilul autorului abordat şi pictură: asemănarea majoră dintre abundenţa programatică a punctelor de suspensie succedînd unui semn de exclamare şi veritabilul trompe-l'oeil. În „ticul“ lui Céline, noi vedem corespondentul grafic al clar-obscurului adaptat pe care manieriştii tehnicii în trompe-l'oeil îl cultivau consecvent. Ţinem însă la precizarea că atunci cînd vorbim despre tehnica în trompe-l'oeil în pictură, nu ne gîndim neapărat şi exclusiv la artiştii secolelor premergătoare lui Delacroix, ci şi la unii suprarealişti ai vremurilor contemporane (Delvaux, Magritte, Dali ş.a.). Şi, de asemenea se cere să precizăm că tehnica plastică în trompe-l'oeil presupune evidenţierea grijulie a formei şi a tonului local, a umbrelor, altfel zis — a locului comun, fotografic, ceea ce, în limbajul scris, ar însemna transcrie-

rea aidoma a unor înregistrări de pe banda magnetică. Or, întîmplarea face ca unii reporteri (de meserie ori fortuiți — ca J. Guénot) să fi înregistrat convorbirile lor cu Céline și să le fi publicat în transcrieri fidele originalului. Cît de departe, în ciuda unor certe asemănări, este limbajul oral al doctorului Destouches de cel scris al lui Céline! Se evidențiază concluzia că Céline a practicat un pseudo-trompe-l'oeil, un *trompe-l'oeil trompe-l'oeil.* De altfel, preferințele în pictură ale scriitorului ne îndrumă, din acest punct de vedere, pe calea nimerită: după propriile afirmații („printre pictori, Vlaminck mi se pare cel care se apropie cel mai mult de idealul meu..."), pictorul preferat al lui Céline era Maurice Vlaminck. Considerăm afirmația ca fiind sinceră iar afinitatea — lăuntrică și motivată. Este evident că ne referim la Vlaminck de după 1915 (cînd părăsise fauvismul) și de dinainte de 1940 (cînd a îmbrățișat un realism stereotip și uscat), pictorul acelor pînze în care subiectul (cu precădere peisaje) este bruscat de artist, modelat cu mînă grea și hotărîtă, în culori adînci și intransigente, de un pesimism bărbătesc și zeflemitor. În aceste pînze, întîlnim un Vlaminck titan, încleștat în luptă cu universul, veșnic învins dar niciodată umilit sau ridiculizat. Pe de-altă parte, peisajele pictorului dau senzația verosimilului, par cu putință, fără ca o privire atentă asupră-le să confirme o asemenea primă impresie. Posibilele racordări la estetica lui Céline sînt evidente și numeroase. Nu putem decît să regretăm că celebrul și întotdeauna inspiratul Ambroise Vollard n-a avut ideea să-i comande lui Vlaminck o serie de ilustrații pentru *Voyage au bout de la nuit.*

Supoziția formulată de noi (existența unui pseudo-trompe-l'oeil) se confirmă și prin constatarea lui Marc Hanrez cu privire la sintaxa lui Céline. Astfel, criticul belgian nu vorbește despre o transpunere fidelă a limbajului oral în scris ci, aproape dimpotrivă, arată că ciudata sintaxă céliniană *poate fi confundată* (subl. ns.) cu limbajul oral, fără ca ea să fie esențialmente așa ceva. Ar fi nevoie de un locutor supradotat din punct de vedere intelectual și cultural pentru a putea folosi, în vorbire, un limbaj precum acela al lui Céline ale cărui invenții de formă și de conotație nu pot fi rezultatul spontaneității implicate de rostire. Elaborarea pe care o pretind face incompatibil limbajul scris al lui Céline cu vreun limbaj oral *de fapt.*

Însă, acest *ca și cum* coroborat cu lipsa intervențiilor auctoriale constituie o modalitate de trompe-l'oeil prin eliminarea unei suite de convenții îndeobște propuse cititorului spre acceptare. Adoptarea unei asemenea modalități contribuie efectiv la avansarea scriitorului către cititor, la cîștigarea încrederii profunde (chiar dacă nu instantaneu) a acestuia. Se impune precizarea: dacă vorbim despre trompe-l'oeil la Céline, nu ne gîndim atît la componenta (funcția) neapărat picturală a acestei tehnici, cît la aceea psihoestetică, survenită în procesul creației, cînd artistul are de ales între a-și aștepta spectatorii în odaia sa, pitită pe un-

deva în interiorul operei și a ieși printre ei, interpelîndu-i asemenea unui *rabatteur*, îndemnîndu-i spre interiorul operei pe căi știute ca eficiente. Sîntem relativ departe de procedeul renascentist trompe-l'oeil care, în pictură, părea că îngăduie privitorului să dea ocol personajelor din tablou, atît și nimic mai mult, ceea ce, în literatură, a făcut de pildă Lawrence Durell cu personajul său Justine, sau chiar Zola și Balzac prin reluările de personaje dintr-un roman în altul („a face concurență stării civile" nu înseamnă, oare, tocmai a urmări desăvîrșirea unei tehnici trompe-l'oeil, în accepțiunea sa curentă — reproducerea aidoma a realității?). Céline, prin muzicalitatea și ritmul perioadei, prin sensurile proprii și figurate ale cuvintelor (unele cuvinte părăsindu-și semnificația strictă și devenind doar semne ale emoției), dă adeseori senzația unei pastișe combinate: rostire/gînd, ceea ce am putea numi monolog interior ‚plivit", „pieptănat". Raportînd stilul lui Céline la monologul interior constatăm că, în ciuda unor legături evidente (de pildă — ceea ce J. Guénot numește *tăceri de derivă* — cînd discursul, după o mică pauză, continuă în altă direcție, provocînd un clivaj la nivelul de conținut al enunțului), există și o relativă incompatibilitate între cele două noțiuni, izvorîtă în principal din năzuința lui Céline către *la petite musique* — de neaplicat unui veritabil monolog interior. Avem de-a face, la drept vorbind, cu un dialog infirm, ciuntit. Veritabilul monolog interior își este suficient sieși; stilul célinian, după cum am mai afirmat, resimte necontenit nevoia imperioasă a unei participări dinafară; îi este necesară prezența unui catalizator — interlocutorul. Putem afirma că ne aflăm dinaintea unui monolog interior *in vitro;* spre deosebire de Joyce (de exemplu), Céline este vital interesat dacă va fi înțeles conform intențiilor sale ori nu, deoarece scriitorul este un pledant neobosit: în primele romane, pledează cauza unei omeniri bîjbîinde; în ultimele — *pro domo* (în cea mai mare măsură). De fiecare dată, dorește sălbatic să fie înțeles cum se cuvine. De aceea, constant abdică de la principii acceptate curent și „coboară" printre cititori (opunîndu-se prin aceasta unor Joyce, Kafka, Mann, Musil ori de-a dreptul Marquez), îi busculează, îi trage după sine, le dă un scurt răgaz, din nou îi zgîlțîie de reverele hainei lovind cu piciorul în pămînt și împărțind cu generozitate sudălmi, își smulge părul și-l ia cu anasîna pe cititor drept martor la nedreptățile lumii. Într-o scrisoare către Milton Hindus, Louis-Ferdinand susținea că frazelor și perioadelor trebuie să li se imprime o anume deformare, un artificiu, așa încît — în momentul lecturii — să ai impresia că ți se vorbește la ureche. Dacă ar fi să-i dăm crezare poetului Francis Ponge, Céline și-a depășit intenția (ori și-a ratat-o) deoarece poetul îi reproșa scriitorului că *vorbește prea tare,* ceea ce îl împiedică să se facă *înțeles* (a se nota ambiguitatea verbului *entendre:* a auzi/a înțelege). Într-adevăr, cititorul lui Céline (cu deosebire în ultimele scrieri ale acestuia) are toate șansele să fie iremediabil năucit de torentul care se năpustește asupră-i și-l ia cu sine, această „năuceală" constituind rezultatul forței de elocință a scrii-

torului. Mai ales în scrierile tîrzii ale lui Céline (*D'un château l'autre, Nord, Rigodon)* cititorul este confruntat cu un țipăt necontenit, persuasiv (asemenea picăturii de apă) și modulat, o neverosimilă acută relansată prin cîteva momente de respiro într-atît de firești (coincizînd perfect cu clipa de „of" a cititorului) încît riscă să treacă neobservate. Chiar și ceea ce, în esență, este formă, aparență familiară, liniștitoare, integrat textului célinian devine aproape agresiv (altă constantă care îl apropie pe Céline de pictura suprarealistă, după cum sugera, cu oarecare timiditate, Jean-Louis Bory).

Abaterile de la obștescul sistem de convenții proprii limbajului scris în general, precum și „atentatele" la fondul lexical și „pirateria" sintactic-gramaticală fac din Céline un excepțional (și prea puțin vanitos) inovator al limbii franceze (cel mai de seamă după Ronsard, susține Boisdeffre). Din acest punct de vedere, opera lui se împarte în două secțiuni majore: *Voyage, Mort à crédit, Guignol's band* (unde inovațiile sintactice precumpănesc asupra celor de vocabular), pe de-o parte; și *D'un château l'autre. Nord, Rigodon* (în care raportul între cele două categorii de inovații este inversat).

Impresia pe care a făcut-o Céline prin stilul său asupra contemporanilor a fost cu atît mai puternică cu cît venea îndată după o serie îndelungată de opere împlinite în „slovă înghețată", în fraza distantă și patriciană (pe care Simone de Beauvoir o califică drept *marmoreeană*) a unor Gide, Valéry ori Proust, și, în aceeași măsură, Roger Martin du Gard. Ceea ce e vrednic de reținut e că, de timpuriu, aceeași Simone de Beauvoir a definit scriitura lui Céline ca „la fel de vie ca și cuvîntul", fără a pune, deci, semnul egalității între limbajul scris al lui Céline și limbajul oral al vremii, cerc sau pătură socială a Franței contemporane. În acest fel, Simone de Beauvoir nu stabilește corespondențe ci procedează la o constatare absolută. Este de la sine înțeles că un asemenea stil inovator nu a putut rămîne fără ecou în lumea literelor. În posteritatea lui Céline (cu referire la stil) se numără printre alții, Sartre, Aymé, Queneau precum și atît de savurosul (cu toate că, pe alocuri, gratuitul) San-Antonio/Frédéric Dard.

În acest fel, se adeverește incontestabilul vizionarism al lui Céline, care se considera un *stilist* și care nu se îndoia vreun moment că marea sa contribuție în domeniul literaturii viza cu precădere inovațiile tehnice menite, adăugăm noi, găsirii unor canale de comunicație cît mai directe și mai eficace între artist și public.

CÉLINE AU PAYS DES MOTS

(Résumé)

Dans l'essai „Céline au pays des mots", l'auteur aborde le problème du language célinien (problème assez controversé) dans les études critiques de par le monde mais presqu'absent de la critique littéraire roumaine). Premièrement, l'auteur s'applique à différencier les termes *langue* et *language* trop souvent employés de manière abusive et déroutante l'un à la place de l'autre, et cela par la plupart

des exégètes de l'oeuvre de Céline. Après avoir établi que l'important pour la recherche entreprise c'est le *langage* (manière individuelle de manier la *langue),* l'auteur de l'essai approche cet aspect de la création célinienne du point de vue des rapports auteur-lecteur, tout en montrant que, pour ce qui est de Céline, l'écrivain par son language vient à la rencontre du lecteur en faisant siennes des conventions préexistentes à son oeuvre, et qui sont destinées à „séduire" le lecteur (ce que l'auteur de l'essai apelle *trompe-l'oeil,* par analogie avec la technique picturale du même nom). Finalement, dans l'essai „Céline au pays des mots", l'on constate que l'innovation de l'auteur étudié, bien qu'heureuse par sa pertinence, ne saurait constituer, évidemment, une solution durable pour le „conflit" entre auteur et lecteur, car elle aboutit à une sorte d'auto-annulation par sa qualité essentielle même: *l'oralité* (fût-elle apparente). A partir d'un certain moment, „la petite musique" de Céline reste opérante seulement quant à l'écrivain, perdant beaucoup de sa capacité envoûtante vis-à-vis du lecteur.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

MESSAGE AND AMBIGUITY IN N. HAWTHORNE'S SHORT STORIES

MARIA MUŞTEANU

In the last decades of our century the interesting creation of Nathaniel Hawthorne was reconsidered and new interpretations were given to his symbolical way of expression. More interesting and elaborate analyses have been made concerning the short stories in which the American writer fully displays his allegories and symbolism. In the art of this remarkable nineteenth century writer appears a new emphasis on individualism, emotionalism, use of the past and of nature. More than with other writers the literary emotion becomes, with Hawthorne, the mirror of his own spirit.

The main concern of the present paper is to throw a new light upon some of the outstanding short stories in which Hawthorne appears as an artful path-finder: he looked upon them as a medium for himself and his fundamental beliefs; the full light of the short story fell upon him as he composed his „Allegories of the Heart" and „Moralized Legends" where he revealed a mixture of irony and beauty. Moral, spiritual adventures are more dear to him than the so-called picaresque ones, for the former reveal the inner doubts and dilemmas of a troubled soul. In the introductory passage to „Old Esther Dudley" Hawthorne confesses that „the tale itself is a mere sketch with no involution of plot, nor any great interest of events, yet possessing, if I have rehearsed it aright, that pensive influence over the mind which the shadow of the Old Province House flings upon the loiterer in its courtyard". For Hawthorne the pensive influence over the mind of the reader is much more important than the running on of events.

Although Hawthorne's tales present symbolic figures and allegorical situations, the author declares that they have never been „the talk of a secluded man with his own mind and heart, but his attempt to open an intercourse with the world"[1]. For him the symbol represents a revealing instrument of literature. He had an innate inclination towards mystery and ambiguity, good-evil, light-dark, real-fantastic, concrete-abstract, being contrasts that freqently appear in his short narratives.His self brooding over the evil existing in the world, concerned with human fate and providence is tempted to see everything through the veil of phantasy; but there is the reverse of his self as well, the man interested in his own self-preservation. These two selves will master him in turn. This doubleness could account for the fervent search to reconcile two worlds. Hawthorne felt the necessity of finding a neutral territory, somewhere between the real world and fairy land where the actual and the

---

[1] F. O. Matthiessen, *American Renaissance, Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman,* Oxford University Press, 1968, p. 222.

imaginary could meet[2]. But with him there is no strict delimitation between them. And as a result we discover a literature that renders reality more freely, a reality which tends towards myth, allegory, symbol, Hawthorne trying thus to keep fiction in touch with the human heart, to give it a universal human significance. He himself stated that his study is Man, and his works must not swerve aside from the truth of the human heart. This is what Hawthorne meant to do — dealing with guilt, he tried to open our eyes to the psychological effect of the conviction of it on men's lives[3]. He could not rest content with the level of external appearances, since he was obsessed by the drama of conflicting forces that was going on in his own heart[4]. Nature symbols were used to suggest man's position towards it: that of sympathy, of participation, or on the contrary of fright, of fascination before its forces. For Hawthorne, like for Baudelaire, nature was a temple where the pillars were trees, the priest was a poet, and language was related to preception through correspondences. Nature was man's true home.

This is the symbolical value Hawthorne gives to nature in „My Kinsman, Major Molineux", to the world Robin comes from in search of his, counsellor. His journey from the rustic setting of his childhood to the unknown dark town is to be considered as a moral adventure and at the same time an ascent from simple sensorial intuition to knowledge. Robin's innocence was perfect, impenetrable. After meeting refusals and threats when asking about his kinsman, a shadow of self-doubt makes its way through. This is the first sign of self-knowledge, although Robin does not realize it: he was „almost ready to believe that a spell was on him"[5].

The way from naïve intuition to moral knowledge and forth to self-knowledge is revealed by the contrast light-dark rendered by the golden light in the church of his childhood and the solitary, deserted, dark one in the town, on one hand; on the other the two differently coloured parts of the stranger's face whom Robin asked his way from. He becomes accutely aware of his isolation „stronger than he had ever felt in the remotest depths of his native woods"[6]. The evening of ambiguity grows nearer than ever before; the past innocence is spoiled and forces the young man's control become more important for Robin. When his kinsman, Major Molineux, appears in the midst of a nightmarish procession — the young man's drama reaches its climax. He feels humiliated and perceives violence in man's soul, wholly unknown to him before. Once again the light-dark contrast is obvious. The painful recognition that follows fills him with pity and terror. The procession faints away leaving a silent

---

2 *Ibidem*, p. 262.

3 R. Spiller, *The Cycle of American Literature. An Essay in Historical Criticism*, The Macmillan Comp. New York, 1955, p. 79.

4 F. O. Matthiessen, *op. cit.*, p. 246.

5 *Counterparts — Classic and Contemporary American Short Stories*, edited with an Introduction by Dean Flower, Fawcett Publ., Inc., Greenwich, Conn 971 — My Kinsman, Major Molineux, p. 20.

6 *Ibidem*, p. 27.

street behind. But when the procession made its way towards him, torches blazing, Robin could not fail to understand. Indeed he can now raise in the world without the help of any kinsman.

A similar voyage will start Young Goodman Brown. But this time places are reversed: he starts from the city to the woods, where he will find the deep truths of Nature. In this short story Hawthorne makes use of the past of New England in a moral sense, using the journey motif as initiation and life experience. The author suggests that human nature is not all bad, nor entirely pure; there is a mixture of the two; guilt as well as security. Goodman Brown has to recognize in horror and amazement his pure innocence all the while he lived a common way of life near his wife, as he made the first steps on the forest path.

As a nave type, Brown is an isolated, strange man. He suffers a trauma when he recognizes the members of his own family involved in a diabolical sabbath — being similar to the crisis undergone by Robin as he saw his kinsman put to shame. The town with its narrow and crooked streets — for Robin, and the forest — for Brown, symbollically represent a moral labyrinth that the heroes have to cross in their unconscious minds facing sin, revenge, hatred and retribution.

Young Goodman Brown's life is a continuous tension between faith and doubt, a tension born out of uncertainty. He perceives the possibility of universal evil, but the spectral shapes cannot give a trustworthy image. Hawthorne makes it more ambiguous: „the hero had fallen asleep in the forest and only dreamed a wild dream of a witch-meeting“[7]. Even if it did not happen but in Brown's mind, the outcome is the same, a moral crisis. For the rest of his life he will deem himself a partaker of a collective guilt. In this moment he reaches self- knowledge; his guilt is the secret that binds him to others and to his own past. There is a solitude in which the human heart must live. The reverse of this is sympathy, love, communion. To understand it Goodman Brown spends an evening „of ambiguity and weariness“ which destroyes him in the end[8].

Heart, in the autor's view represents both the sinful and the sacred sides of man: „the heart, the heart! There was the little yet boundless sphere wherein existed the original wrong of which the crime and misery of this outward world were merely types. Purify that inward sphere, and the many shapes of evil that haunt the outward and which now seem almost our only realities, will turn to shadowy phantoms and vanish of their own accord“[9].

The Hawthornian universe is symbolically and allegorically dominated and expressed in colours: black and red represent two kinds of sin. A perverse, sanguinary thought leaves a purple spot on the conscience; but the black stain of mortal crime is more corrosive and ineffaceable than the red one — that of accomplished murder.

---

[7] *American Tradition in Literature*, edited by Bradley, Beatly & Long — W. W. Norton & Comp., Inc. New York, 1965, p. 479.

[8] *Ibidem*, p. 478.

[9] Merle Curti, *The Growth of American Thought*, III ed., Harper & Row Publishers, New York, 1964, p. 383.

Such a black stain lies on Ethan Brand's soul. This thought was like a ghost for him, haunting him incessantly. Like Robin, he goes out on a way which leads to knowledge, the search of the unpardonable sin. The story of Ethan Brand is an allegory of his guilt that consists of a want of love and reverence for the human soul. A note was found in Hawthorne's journal, that might be considered the kern of the story: „The unpardonable sin might consist in a want of love and reverence for the human soul; in consequence of which, the investigator pried to look into its dark depths, not with a hope or purpose of making it better, but from a philosophical curiosity — content that it should be wicked in whatever kind of degree, and only desiring to study it out. Would not this, in other words, be the separation of the intellect from the heart?"[10]

The American writer portrayed in his heroes (Ethan Brand, Rappaccini, Baglioni) his deep-rooted sense of innate depravity and social isolation, which are united in a whole. It was Melville, his famous contemporary who affirmed that Hawthorne was mastered not only by blackness, but also by tenderness and boundless sympathy for all his fellowmen. This sentiment represents the necessary equipoise between mind and heart.

Hawthorne's characters follow alone the way to ultimate cognition, but its revelation does not bring them happiness. It is this separation between mind and heart that leads them to the source of all their misfortune. There is no living conscience, in Hawthorne's opinion, in which there is no fight between good and evil.

The heroes from the short stories find it very difficult to keep their faith and confidence in a world notable for its ambiguous mingling of right and wrong, truth and lie. They cannot live with their imperfections: trying to achieve, they destroy their condition.

Hawthorne likes to associate beauty and melancholy, ascension and fall, good and evil, height and abyss, past and present, love and hate — always ready to be transformed in one another. Everything in his creation passes through man and is related to him. In his short stories the fantasy, the dramatic, the psychological are combined and complete each other. Although the American writer worked out a narrow range of characters, he succeeded to present a great variety of states of mind, by describing the spiritual by means of the everyday, material world. His heroes are haunted by moral problems; they have to choose between the black sin or the scarlet guilt. This option ultimately drives them to desintegration (Ethan Brand), but also to the discovery of self (Robin). Hawthorne teaches the personal responsibility of man, his solitude before good and evil, an exprerience that has to be accomplished by each individual. This is the price for the discovery of one's conscience.

Hawthorne's short stories are marked by subtle imagination, power of analysis, and exquisite purity of diction; studying exceptional characters he was fond of exploring their secret sentiments.

[10] F. O. Matthiessen, *op. cit.*, p. 345.

MESAJ ȘI AMBIGUITATE ÎN POVESTIRILE LUI N. HAWTHORNE

(Rezumat)

Povestirea este considerată în literatura americană ca fiind o formă literară clasică. Varietatea și numărul povestirilor publicate, începînd cu *Sketch Book* a lui Washington Irving în 1820 și pînă în zilele noastre, sînt relevante în această privință. Putem afirma că, pe cînd cele mai multe literaturi au început cu saga sau cu fabulația poetică, cea americană a început cu povestirea.

Autoarea relevă, în acest sens, definiția considerată drept cea mai edificatoare dată acestui gen literar: cea a lui Nathaniel Hawthorne, pionier al literaturii americane. Povestirea caută, afirmă el, adevărul mai degrabă decît frumusețea, deoarece nu faptele au valoare în sine, ci motivele lor ascunse. În consecință, în povestirile sale alegoria, simbolurile, personajele și descrierile sînt minunat combinate pentru a lumina întunecatele adevăruri ale conștiinței.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

PE MARGINEA ÎNCADRĂRII MORFOLOGICE A UNOR FORMAŢII CU RELATIVELE *CÎT* ŞI *CE*

G. G. NEAMŢU

Observaţie. Au fost reţinute aici numai acele grupări al căror caracter locuţional (conjuncţional sau adverbial) este, din punctul de vedere al autorului, discutabil.

1. Cît timp, grupare interpretată ca locuţiune conjuncţională[1] (temporală), îşi infirmă această calitate prin următoarele:

1.1. relativul *cît* nu este în poziţie finală[2];

1.2. valoarea temporală (circumstanţial de timp) aparţine exclusiv substantivului *timp;*

1.3. *cît* poate fi şi interogativ[3] (trăsătură pe care n-o au conjuncţiile sau locuţiunile conjuncţionale);

1.4. variabil în gen, număr şi caz, *cît* însoţeşte (şi determină) o serie relativ numeroasă de substantive cu „sens temporal"[4]: *cîtă vreme, cîţi ani, cîte luni* etc., după cum

1.5. locul lui *cît* poate fi ocupat şi de alţi determinanţi (nerelativi) cu sens cantitativ: *mult timp, puţin timp* etc.

Gruparea *cît timp* este analizabilă sintactic într-un substantiv *(timp)* în Ac_1 (acuzativ al timpului) şi un adjectiv relativ *(cît)*, în Ac_2 (cu funcţie de atribut adjectival).

2. Tot la locuţiuni conjuncţionale (temporale iterative) sînt încadrate şi grupurile **de cîte ori** şi **ori de cîte ori**[6].

2.1. Caracterul ne*conjuncţional* — pe toată extensiunea grupării — se argumentează ca la **1.** şi, la fel ca acolo, se exclude posibilitatea substituţiei cu o conjuncţie subordonatoare, nu şi cu un adverb temporal *(cînd, oricînd)*.

Observaţie. *Ori de cîte ori* nu poate fi şi interogativ, dar aceasta nu din cauza lui *cîte*, ca presupus nerelativ (şi deci conjuncţie), ci datorită prezenţei lui *ori* antepus, acelaşi *ori* care blo-

---

[1] V. *Gramatica limbii române*, Ed. Academiei R.S.R., ediţia a II-a, Bucureşti, 1963, tiraj 1966 [în continuare: *GA*²], vol. I, p. 385; *Limba română contemporană*. sub conducerea acad. I. Coteanu, Bucureşti, 1974 [în continuare: *LRC*], vol. I, p. 312.

[2] Or, într-o locuţiune conjuncţională, poziţia relativului sau a conjuncţiei „este în mod obligator finală" (D. D. Draşoveanu, *Observaţii asupra cuvintelor relaţionale*, în CL, XIII, 1968, nr. 1, p. 23), nu doar „de obicei" finală (cum apare în *LRC*, p. 312). (În *GA*², vol. I, p. 385, nu se menţionează poziţia).

[3] Pentru raportul dintre *relativ* şi *interogativ*, v. Draşoveanu, *lucr. cit.*, p. 31.

[4] V., pentru acestea, Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, ed. a II-a, Bucureşti, 1956, p. 660.

[5] V., pentru funcţionalitatea cazurilor, D. D. Draşoveanu, *O clasificare a cazurilor cu aplicare în problema posesivelor*, în CL, XIV, 1969, nr. 1, p. 78.

[6] V. *GA*², vol. I, p. 415, 419.

cheazā caracterul interogativ și pentru *oricînd, oricare, orice* etc.[7]

2.2. Oprind analiza la marginea grupului *(ori) de cîte ori*, văzut ca unitate în plan lexical semantic, echivalent (aproximativ) cu *(ori) cînd*, aceasta este o *locuțiune adverbială* temporală relativă iterativă (cu funcție de circumstanțial de timp). Pătrunzînd în interiorul blocului semantic, analiza gramaticală evidențiază un substantiv în Ac_3 *(de ... ori)* și un adjectiv relativ în Ac_2 *(cîte)*.

2.3. Problema caracterului analizabil sau neanalizabil sintactic al acestui grup se pune în aceiași termeni ca pentru corespondentele lui nerelative (și neinterogative): *o dată*[8], *de două ori, de trei ori* etc., tratate fie ca numerale adverbiale[9], fie ca locuțiuni adverbiale iterative[10]. Același substantiv *ori* apare în combinație cu determinanți cantitativi nedefiniți *(de multe ori, de puține ori, de cîteva ori, de atîtea ori* etc.).

2.4. Indiferent unde (la ce nivel) se oprește analiza, grupurile *de cîte ori* și *ori de cîte ori* nu pot fi interpretate ca locuțiuni conjuncționale și, ca atare, nici lipsite de funcție sintactică.

3. Pentru aceleași motive nu este locuțiune conjuncțională nici *în ce chip*[11], echivalent cu *în ce mod* și în principiu cu aceeași structură ca *din ce cauză, cu ce scop, în ce fel, pentru ce motiv, din ce motiv* etc.

3.1. Toate grupările mai sus date (v. supra **3.**) au structura „prepoziție + adjectiv relativ *(ce)* + substantiv"[12], permițînd analiza în două funcții (un circumstanțial și un atribut adjectival).

3.2. Poziția lui *ce* poate fi ocupată, e drept, mai rar, și de *care (din care cauză, pentru (cu) care motiv* etc.), după cum substantivele pot fi și la plural *(din (pentru) ce motive, cu ce scopuri* etc.).

4. Cînd au sens cauzal sau final (= din ce cauză, cu ce scop) și funcție de circumstanțial de cauză sau de scop, grupările **de ce** și **la ce** au fost interpretate ca avînd „valoare adverbială"[13], rămînînd însă pronume relative (precedate de prepoziții) cînd au alte funcții (complement indirect, de exemplu)[14].

Într-o grupare similară structural, **pentru ce**, chiar cu sens cauzal sau final, se consideră că „pronumele își mai păstrează încă oarecum autonomia"[15].

---

[7] V., pentru întrebuințarea ca relative a unor pronume (adverbe) nehotărîte, inventarul și structura lor, Valeria Guțu, *Propoziții relative*, în SG, II, 1957, p. 169; *LRC*, p. 266.

[8] În *o dată*, substantivul *dată* este în Ac_1.

[9] V. *GA*², vol. I, p. 194—195.

[10] V. Mircea Zdrenghea, *Limba română contemporană — morfologia* (curs litografiat), Cluj, 1970, p. 158; *LRC*, p. 275.

[11] Cum apare interpretat acest grup în *GA*², vol. I, p. 385.

[12] A se compara cu locuțiunile conjuncționale *din cauză că, pe motiv că* etc.

[13] Guțu, *lucr. cit.*, p. 171.

[14] Guțu, *lucr. cit.*, p. 171, nota 1.

[15] Guțu, *lucr. cit.*, p. 171. Privitor la *pentru ce*, în GA², vol. I. p. 375, se afirmă că acesta este „o locuțiune adverbială și conjuncțională", permițînd presupunerea că celelalte *(de ce* și *la ce)* sînt considerate numai (locuțiuni) conjuncționale. Această calitate este însă infirmată de posibilitatea de a fi și interogative sau de a fi înlocuite cu vreo conjuncție subordonatoare.

4.1. Compararea acestor grupări cu corespondentele lor nerelative *(de aceea, de asta, pentru aceea, pentru asta)*, interpretate în gramatici, nediferențiat, ca fiind (toate) locuțiuni adverbiale (de scop sau de cauză)[16] nu motivează tratarea lor neunitară, ci reclamă aceeași interpretare, fie ca locuțiuni adverbiale (relative), fie ca pronume relativ *(ce)* precedat de prepoziții *(la, de, pentru)*.

4.2. Aceeași corespondență (dusă pînă la identitate structurală) cu *de aceea, pentru aceea* etc. face ca problema de a fi sau nu locuțiuni adverbiale (relative) pentru *de ce, la ce, pentru ce* să se pună în aceiași termeni.

4.2.1. Lipsa, în limba română, a unor adverbe de cauză sau de scop[17] — minus secvențele în discuție —, care, prin substituție, să poată valida pentru *de aceea, de asta* etc. caracterul adverbial, face îndoielnică afirmația că acestea ar fi (asemenea) adverbe (locuțiuni adverbiale).

4.2.2. Secvențele *pentru asta, de aceea* etc. comportă în structura lor prepozițiile „obișnuite" pentru circumstanțialele de scop sau de cauză (comp. cu *moare de foame* sau *vine* **pentru** *consultații)*, iar caracterul nedefinit și neutral al pronumelor *asta, aceea* nu le poate schimba (sau anula) trăsăturile morfologice pronominale[18].

4.2.3. Pronumele însoțite de prepoziții pot exprima diferite circumstanțiale, fără a-și pierde calitățile de pronume.

Observație. Caracterul „fixat" — element în parte subiectiv — al acestor grupări nu impedimentează asupra păstrării individualității morfologice a elementelor componente[19].

4.3. Pentru cele mai sus spuse, considerăm că *de ce, la ce*[20], asemenea lui *pentru ce*, pot fi interpretate drept pronume relative însoțite de prepoziții[21].

ON THE MORPHOLOGICAL CLASSIFICATION OF CERTAIN STRUCTURES CONTAINING THE CONNECTIVES *CÎT* AND *CE*

(Summary)

In this article, the author tries to demonstrate that the structures *cît timp, în ce chip, de ce, la ce, pentru ce, (ori) de cîte ori* are neither conjunctions nor conjunctive locutions.

The arguments brought by the author are based on the following features that these structures have: they can be used in interrogative sentences, they can be substituted by certain adverbs they can be analysed syntactically.

---

[16] V. *GA*², vol. I, p. 312; Zdrenghea, *lucr. cit.*, p. 214—215; *LRC*, p. 282.

[17] Adverbul *înadins*, dat de Zdrenghea, *lucr. cit.*, p. 214, poate fi interpretat și ca fiind de mod.

[18] Cum nu le anulează nici în *a-i da înainte, a o lua la fugă*, ceea *ce etc.*

[19] De un caracter *fixat* se poate vorbi și la *e bine, e rău, cu toate acestea, pentru motivul că, din cauza, dat fiind faptul că* etc., dar analiza gramaticală (în interior) nu le ocolește.

[20] Chiar dacă *la ce* nu-și are un corespondent nerelativ.

[21] Un statut special are *ce* în grupările *pînă ce* și *după ce*, reclamînd o analiză separată, necuprinsă aici.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

OBSERVAŢII ASUPRA UNOR CUVINTE CANTITATIVE

D. BEJAN

I. Cuprindem în articolul nostru următoarele cuvinte cu sens cantitativ: **atît,-a** *(atîta, atîţia, atîtea)*, **cît** *(cîtă, cîţi, cîte)*, **cîtva** *(cîtăva, cîţiva, cîteva)*, **destul** *(destulă, destui, destule)*, **mult** *(multă, mulţi, multe)*, **nişte**, **oricît** *(oricîtă, oricîţi, oricîte)*, **puţin** *(puţină, puţini, puţine)* şi **tot** *(toată, toţi, toate)*.

II. Deşi au fost tratate şi pînă în prezent în lucrările de specialitate[1], ele n-au fost cuprinse toate sub acelaşi titlu şi nici nu s-a insistat prea mult asupra sensului lor şi asupra valorii lor morfologice.

III. În cele ce urmează ne vom ocupa, mai ales, de primul cuvînt din seriile de mai sus, adică: *atît(a), cît, cîtva, destul, mult, nişte, oricît, puţin* şi *tot*.

După cum se ştie, aceste cuvinte pot fi *a d j e c t i v e*, *a d v e r b e* şi *p r o n u m e*[2]. Cînd ele sînt adjective, faptul este foarte evident şi foarte clar. Este mai greu de stabilit cînd aceste cuvinte sînt *a d v e r b e* sau *p r o n u m e*[3].

Dat fiind acest lucru, credem că ar fi necesară stabilirea, fie şi măcar aproximativă, a contextelor în care cuvintele amintite sînt pronume şi a acelora în care ele sînt adverbe.

1. Considerăm că sînt pronume cînd:

a) apar ca subiecte sau ca nume predicative, în propoziţii din care se exclude al doilea subiect sau al doilea nume predicativ:

— ca subiecte: *N-a lipsit* **mult** *şi era să cadă;* **Mult** *a fost,* **puţin** *a rămas, Numai* **atîta** *lipseşte, S-a mai adus* **cîtva** *la ce ai avut; A lipsit* **destul** *din material;*

— ca nume predicative: *Asta e* **tot**, *Atîta nu-i* **mult**, *Asta nu-i* **puţin**, *Nici* **cît** *e negrul sub unghie;*

b) apar în poziţie de complemente directe pe lîngă verbe cu un singur complement direct: *Îţi dau* **atît (mult, puţin, oricît, tot, destul)**; *Nu*

---

[1] Dăm lista acestora în ordinea apariţiei lor: *Gramatica limbii române*, ediţia I, 1954, vol. I, p. 234; *Gramatica limbii române*, ediţia a II-a, 1963, vol. I, p. 33, 115, 173, 181; V i o r i c a F l o r e a, *Numeralul. Analiză distributivă*, în LR, XIV, 1965, nr. 3, p. 335—348; I o r g u I o r d a n, V a l e r i a G u ţ u - R o m a l o şi A l e x a n d r u N i c u l e s c u, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Bucureşti, 1967, p. 144, 152, M a r i a M a n o l i u, *Sistematica substitutelor din româna contemporană standard*, Bucureşti, 1968; *Ce sînt cuvintele mult, multă, mulţi, multe şi tot, toată, toţi, toate ca parte de vorbire*, în LR, XVIII, 1969, nr. 6, p. 587—588; M. Z d r e n g h e a, *Limba română contemporană. Morfologia* (curs litografiat), Cluj, 1970, p. 146, 149, 150, 160; *Limba română contemporană*, Bucureşti, 1974, p. 266, 268.

[2] *Nişte* poate fi numai adjectiv. Pentru încadrarea lui *nişte* şi la altă parte de vorbire decît articolul vezi M a r i a M a n o l i u, *op. cit.*, p. 116, şi M i r c e a Z d r e n g h e a, *op. cit.*, p. 150.

[3] Lucrările amintite nu au nici una ca obiectiv această delimitare.

i-ai cerut **destul;** *A vîndut* **mult** *într-o zi; A mîncat* **mult;** *A citit* **destul** etc. Tot cu funcție de complemente directe pot să apară aceste cuvinte în enumerări: *I-au dat cărți, caiete, creioane și* **tot** *ce a vrut;*

c) cu funcție de alte complemente (cînd prin omisiunea substantivului, față de care sînt adjective, se pronominalizează): **Cît** *[timp] a stat el acolo, colegul său a cumpărat o carte; N-a lipsit* **mult** *de la școală; N-a rezolvat* **mult** *problema;*

d) cînd au în față prepoziții, cuvintele de care ne ocupăm sînt, de cele mai multe ori, pronume: *Se mulțumește cu* **puțin (mult, atît); Cu cît** *crește,* **cu atîta** *se face mai frumos;* **De cît** *ai nevoie?; A învățat* **din cît** *a pătimit;* **La cît** *le evaluezi?;* **Pentru atîta** *nu te deranja;*

e) pot să aibă atribute și atributive: *Face* **tot** *ce* vrea; *Facem* **atîta** *cît putem; Ți-am spus* **puțin** *din ceea ce s-a întîmplat; Au realizat* **mult** *din plan.*

2. Relevante pentru încadrarea cuvintelor în cauză la adverbe sînt următoarele situații:

a) mai ales cînd au postpoziții[4]: *A citit* **atît** *de mult;* **Cît** *de mult mă aștepți?; Pot citi* **destul** *de mult; Stau aici de* **mai puțin** *de zece ore;*

b) în expresii impersonale: *Nu-i tot* **atîta** *dacă citești sau nu; Nu-i* **destul** *cît ai spus; E* **mult** *să-i ceri așa ceva;*

c) cînd apar ca determinări de tipul: *Vine* **atît** *azi,* **cît** *și mîine*[5]; *A venit* **tot** *el; În viața sa întîlnise oameni cu* **mult** *sub puterile sale; „Pînă atunci Sihla era pentru mine o închipuire ce ținea* **mai mult** *de domeniul poveștilor"*[6];

d) pe lîngă verbe intranzitive, excluzîndu-se posibilitatea interpretării lor drept complemente directe: *„La vînătoare mă pricep cam* **tot atîta** *pre cît se pricepea vestitul ageamiu"*[7]. *Se pricepe* **puțin (mult, destul)**; *Se pretează tot* **atîta** *la așa ceva.* În asemenea cazuri, pe lîngă cuvintele respective (*mult, puțin, destul, cît* etc.) nu se poate presupune un substantiv, lucru ce exclude interpretarea lor ca pronume;

e) în fața adjectivelor sau adverbelor la gradul comparativ: *E* **mult (puțin, tot, cît)** *mai harnic;*

f) în locuțiuni adverbiale: *pe puțin* (=*cam*); *cel mult* (= *maxim*); *cel puțin* (= *minim*).

3. Ca adjective ele sînt, de cele mai multe ori, atribute *(A stat* **mult** *timp)*, dar și nume predicative *(Orezul pe care l-ai adus nu-i* **mult**) sau elemente predicative suplimentare *(L-am citit* **tot, Cît** *l-ai parcurs).*

IV. Alte particularități morfosintactice, care antrenează diferențieri de sens, ale cuvintelor cantitative[8]:

---

[4] Vezi pentru postpoziție, D. D. Drașoveanu, *Legături sintactice de la stînga la dreapta*, în CL, XIV, 1969, nr. 2, p. 241—247.

[5] *Gramatica limbii române*, ediția a II-a, vol. II, p. 213 și 244 vorbește, în asemenea situații, de locuțiune conjuncțională copulativă.

[6] Calistrat Hogaș, *Opere*, București, 1955, p. 78.

[7] DA, sv. *atît*.

[8] Ne vom referi, prin opoziție, și la celelalte cuvinte din serii, adică *cîtă, cîți, cîte* etc.

a) Singularul cuvintelor cantitative[9] diferă semantic de plural. La singular, ele exprimă ideea de cantitate nedeterminată (cu excepția lui *tot, toată* și *atît(a), atîta* care exprimă cantități definite), însoțind substantive care au acest sens cantitativ. Acestea se referă la timp, sînt nume de materii sau de abstracțiuni[10]: **atîta** *timp*, **multă** *răbdare*, **puțin** *orez*. Aceste substantive, pe care le însoțesc, de regulă, nu se folosesc la plural (*răbdare, cinste, orez* etc.), iar dacă se folosesc, pluralul lor diferă de singular: **multă** *cafea* nu este egal cu **multe** *cafele*, **tot** *orașul* nu este egal cu **toate** *orețele*[11], *a cîștigat* **mult** diferă de *a cîștigat* **multe.**

b) La singular, substantivele însoțite de adjectivele cantitative sînt, de obicei, de genul feminin (**multă** *cafea*, **puțină** *răbdare*, **oricîtă** *voință* etc.) și neutru (**cît** *timp*, **cît** *orez*, **puțin** *piper* etc.), mai rar, de genul masculin (**cît** *pepene ai mîncat*). La plural, substantivele pot fi de toate genurile (**mulți** *studenți*, **multe** *fete*, **puține** *tractoare*, **cîte** *străzi* etc.).

c) Nu toate cuvintele cantitative în discuție au aceeași poziție, cînd sînt adjective, față de substantivul regent. Stau întotdeauna în fața acestuia: *atît, cît, cîtva, niște, oricît, tot*[12]. *Destul, mult* și *puțin* pot ocupa, în egală măsură, poziție atît în fața substantivelor, cît și după ele. Cînd sînt la plural, poziția lor este aceeași.

d) Toate, cu excepția lui *tot*, însoțesc substantive nearticulate.

e) Nu se pot articula cu articol hotărît și nehotărît. Excepție ar putea face *tot (A ctit* **totul**, *Au venit cu* **toții**), *puțin* (**puținii** *colegi pe care i-ai avut . . .)* și *mult (din* **multele** *probleme . . .).*

f) Unele se pot compara: *mult* și *puțin.*

g) Pot avea la toate formele (indiferent dacă sînt adjective, adverbe sau pronume), ca determinante, numai adverbe și locuțiuni adverbiale de mod de tip special, numite și adverbe regim[13]. Cel mai bine se combină cu asemenea adverbe **atît** (cu *aproape, cam, chiar, doar, exact, întocmai, măcar, nici, numai, și, tot, cel puțin)* și **cît** (cu *abia, anume, aproape, cam, chiar, doar, exact, întocmai, măcar, nici, numai).* Celelalte cuvinte cantitative primesc în fața lor mai puține adverbe: **cîtva** *(doar, măcar, numai, cel puțin),* **destul** *(aproape, cam, chiar),* **mult** *(cam, chiar, nici, și, tot),* **niște** *(doar, și, tot, cel puțin, mai ales);* **puțin** *(cam, chiar, doar, nici, și, tot);* **tot** *(aproape, cam, chiar, mai).*

Cînd cantitativele sînt adjective, ele sînt cele determinate și nu substantivele *(Au fost* **cam puțini** *studenți, Au sosit* **aproape toți** *elevii).*

Față de cuvintele cantitative, adverbele de mai sus *(aproape, cam, chiar . . .)* sînt atribute, cînd cantitativele au valoare de pronume *(Au venit* **numai** *atîția, Am primit* **doar** *atîta)* și complemente circumstanțiale

[9] Ne referim mai cu seamă la cazurile cînd ele sînt pronume și adjective.

[10] Vezi și *Gramatica*, ediția I, vol. I, p. 254 și Maria Manoliu, *op. cit.*, p. 117.

[11] Vezi și Viorica Florea, *op. cit.*, p. 339. În cazuri ca: **tot** *omul este obligat . . .* sau **tot** *orașul trebuie să-și aducă contribuția,* **tot** = *fiecare (fiecare om este obligat)* sau *întregul (întregul oraș trebuie să-și aducă contribuția . . .)*

[12] În contexte ca *ziua toată* intervine o doză de afectivitate.

[13] Vezi Gh. N. Dragomirescu, *Adverbul și determinarea adverbială în limba română*, în LR, IX, 1960, nr. 4, p. 31—40.

de mod, cînd cantitativele sînt adverbe și adjective *(Au venit* **aproape** *toți studenții, Nu-i* **chiar** *atît de frig).*

În fața cuvintelor cantitative de care ne-am ocupat pot sta și două sau chiar trei adverbe din categoria celor amintite: *Au venit* **tot numai** *atîția;* **Chiar și numai** *atîta de-am avea, ne-ar fi destul; N-au venit* **nici măcar** *cîți erau pe listă.*

V. **Concluzii.** 1. Cuvintele cantitative discutate în articolul de față au patru forme, două de singular și două de plural *(cît, cîtă, cîți, cîte). Niște* are o singură formă, dar poate însoți substantive cu formă de singular (**niște** *carne*) sau cu formă de plural (**niște** *fete).* Credem că el ar trebui considerat în toate cazurile adjectiv cantitativ, fiind, astfel, scos din categoria articolului nehotărît, pentru că exprimă, în toate cazurile (atît cu substantive de plural, cît și de singular), o cantitate nedefinità.

2. Semantic, toate cuvintele analizate exprimă o cantitate nedeterminată, neprecisă *(cît, cîtva, destul, mult, niște, oricît, puțin)* și determinată *(atît* și *tot).* La singular ele exprimă o cantitate nedivizibilă, pe cînd la plural această cantitate se poate diviza în obiecte (animate sau inanimate).

3. Morfologic, aceste cuvinte se încadrează la a d j e c t i v e, a d v e r b e și p r o n u m e[14]. Cînd sînt adjective, indiferent de forma lor, lucrurile sînt foarte clare. Mai greu sînt de încadrat la pronume sau adverbe cantitativele respective, cînd se are în vedere primul cuvînt din cele patru care compun seria *(atît, cît* etc.). Ca adjective și ca pronume, ele intră în clasa pronumelor și adjectivelor nehotărîte.

4. Sintactic, ele au funcții specifice părților de vorbire la care se pot încadra.

REMARQUES SUR LES MOTS QUI EXPRIMENT LA QUANTITÉ

(R é s u m é)

Les mots de quantité, que nous avons analysés dans notre travail ont, à l'exception de *niște,* quatre formes, deux au singulier (surtout pour le féminin et le neutre) et deux au pluriel (pour les trois genres). Ils expriment une quantité indéterminée *(cît, cîtva, destul, mult, niște, oricît, puțin)* et déterminée *(atît, tot).* Leur valeur quantitative se maintient non seulement au singulier mais aussi au pluriel. Morphologiquement, ces mots peuvent fonctionner comme adjectifs, comme adverbes et comme pronoms.

En tant qu'adjectifs, au singulier ils accompagnent des substantifs ayant un sens quantitatif et qui généralement n'ont pas de pluriel (*lapte, orez, fericire* etc).

Quant à leur première forme de singulier *(atît, cît, cîtva, destul, mult, oricît, puțin* et *tot)* il est difficile de dire s'il s'agit d'un pronom ou d'un adverbe.

Cependant, on peut établir, d'une manière approximative, quelques contextes spécifiques pour chacune des deux parties du discours.

Leurs fonctions syntaxiques sont identiques à celles des parties du discours dans les classes desquelles ils sont encadrés.

---

[14] Vezi și opiniile din lucrările prezentate sub nota 1.

TOPONIMUL **ORĂŞTIE**

M. HOMORODEAN

Toponimul *Orăştie* a fost considerat de E. Petrovici (DR XI, p. 230)[1] ca fiind de origine maghiară, el provenind, anume, dintr-o formă neatestată **Városd (*Várasd)*, la rîndu-i din mag. *város* „localitate cu cetate; oraş". Explicaţia nu este lipsită de unele neajunsuri. Mai întîi, forma originară este presupusă. În al doilea rînd, întreaga etimologie a fost stabilită fără a se cunoaşte, mai amănunţit, situaţia de pe teren. Toate acestea ne-au determinat să încercăm o nouă soluţie etimologică pentru numele oraşului hunedorean.

Care sînt, în fond, stările de lucruri arătate de documente şi de cercetarea pe teren?

După cum se ştie, numele oficial vechi, maghiar, al centrului săsesc de odinioară a fost *Város* (1224 *Waras*, 1421 *Zazwarus*), ultima formă reprezentînd şi numele maghiar modern al oraşului: *Szászváros* (DITr. II, p. 18).

Numele german (săsesc) al localităţii este *Broos*.

După toate probabilităţile, *Orăştie*, numele oficial de azi, a fost, la origine, un nume popular şi, am putea anticipa, românesc. Ca şi *Bălgrad*, numele vechi, popular al Albei-Iulia, *Orăştie* nu apare în documentele medievale oficiale, ci numai în texte şi tipărituri româneşti. Cea mai veche menţiune o întîlnim în încheierea predosloviei *Paliei de la Orăştie* (1581—1582): *Scrisu-se-au ceaste cărţi sfinte, anii 7090 ... În cetate în Orăştie*[2].

La o distanţă de cca. 10—15 km de Orăştie, în amonte, pe valea Rîului Grădiştii, se găsesc două sate, numite *Orăştioara de Jos* şi *Orăştioara de Sus* (magh. *Alsóvárosvize* şi *Felsővárosvize)*. Cea mai veche atestare a lor este din sec. al XV-lea (cca 1444 poss. *Waraswyze;* 1455 *Alsowaraswyze* şi *Felsewaraswyze)*. O singură dată sînt menţionate, pentru ambele localităţi, formele: *Waraschywar* (1463) şi *Warasthywar* (1464) (cf. DITr. II, p. 18).

În sfîrşit, subliniem că numirile amintite pînă acum *(Orăştie, Orăştioara de Jos* şi *Orăştioara de Sus)* sînt utilizate, ca atare, de locuitorii

---

[1] Abrevierile titlurilor unor lucrări citate: Amlacher, *Urk.* = Albert Amlacher, *Urkundenbuch zur Geschichte der Stadtund des Stuhles Broos bis zum Uebergang Siebenbürgens unter Erbfürsten aus dem Hause Oesterreich (1960)*, Sibiu, 1879; Da = Academia Română, *Dicţionarul limbii române*, I, II, Bucureşti, 1913—1949; DITr. I, II = Coriolan Suciu, *Dicţionar istoric al localităţilor din Transilvania*, vol. I *(A-N)*, 1967; vol. II *(O-Z)*, 1968; Bucureşti; DR = *Dacoromania.* Buletinul limbii române, Cluj, I (1920—1921) —; Petrovici, *Studii* = Emil Petrovici, *Studii de dialectologie şi toponimie*, Bucureşti, 1970; SCŞt. (Cluj) = *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Academia Republicii Populare Române, Cluj, I (1950) —; StUBB = *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, series Philologia, Cluj, I (1955) —.

[2] Vezi *Palia de la Orăştie* (1581—1582), ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, Bucureşti, p. 11.

așezării urbane, pe cînd cei din satele din amonte de Orăștioara de Jos folosesc numele de *Oraș* pentru Orăștie, *Orăștioara* pentru Orăștioara de Jos și *Orăștie* pentru Orăștioara de Sus.

Fără îndoială, numele *Oraș* provine din vechiul nume maghiar *Város (Waras)*[3]. Cum se vede, *Oraș* este aici un toponim propriu-zis și nu un simplu „supranume" acordat în mod obișnuit localităților urbane. Tot din *Város (Waras)* se explică; după cercetătorul G. K i s c h, și numele săsesc *Broos*[4].

Cît despre magh. *Város*, este adevărat că el corespunde formei actuale maghiare *város* „localitate cu cetate; oraș". Considerăm însă că este foarte probabil ca el să nu fie decît o formă simplificată din *Városvíze* (1486 fluvium *Waraswisze* Amlacher, *Urk*, p. 45), numele maghiar al R î u l u i G r ă d i ș t i i. Pe de altă parte, ținînd seama de înțelesul cunoscut al rom. *grădiște*, (<sl. *gradište)* „(loc cu) ruine ale unei așezări (fortificate)" (cf. și DA), rezultă că toponimul *Rîu Grădiștii* înseamnă „rîul cu ruine" (cu referire la vestigiile Sarmizegetusei dacice, situate la obîrșia acestuia). Magh. *Városvíze*, avînd, în mod firesc, o semnificație similară cu cea a corespondentului său românesc, trebuie să aibă la bază nu subst. *város* „oraș", ci forma mai veche, adjectivală, *város* „cu cetate" (< *vár* + suf. *-os*). Așadar, *Városvíze* trebuie să însemne „rîul cu cetate (cu ruine)" și nu „rîul orașului". Ținînd seama de faptul că ruinele Sarmizegetusei („motivul" acestui hidronim) se găsesc la obîrșia rîului în cauză, iar Orăștia aproape de vărsarea lui, se poate conchide că *Városvíze* este o traducere oficială a numirii românești, mai vechi, *Rîu Grădiștii*.

O explicație similară în ce privește semnificația maghiarului *Waras* și traducerea lui din română a fost dată, mai înainte, de Paul Binder (*Wo liegt „Waras"*, în „Karpaten Rundschau", V (XIV) 1972, 30 (1058), p. 11). După acest cercetător, *Waras* este o traducere oficială, maghiară, a corespondentului „slav" *Grădiște*, nume pe care sașii și maghiarii l-au cunoscut din graiurile românilor din zona cetăților dacice. În argumentația sa, Paul Binder menționează și faptul că magh. *Waras* n-a putut însemna „oraș cu ce ate", întrucît acest nume este atestat din sec. al XIII-lea, iar Orăștie (sau mai bine-zis biserica-cetate din localitate) ar fi fost fortificată de abia în sec. al XV-lea. Credem însă că traducerea de care am vorbit s-a putut efectua indiferent de existența unei atari fortificații, pentru simplul fapt că, așa cum am arătat, această traducere a avut ca obiect numele *Rîu Grădiștii*.

Cum se explică numele *Orăștie* și *Orăștioara?* Fără îndoială că relațiile dintre numele așezării urbane și ale celor două sate trebuie să reflecte un raport existent odinioară între aceste localități, ca și între cele două vechi „micro-regiuni" administrativ-economice: scaunul săsesc și ținutul din afara acestuia, situat pe cursul superior al Rîului Grădiștii, în amonte de Orăștioara de Jos.

---

[3] Cu privire la valoarea lui *w (v)* în documentele maghiare din Transilvania, vezi E. P e t r o v i c i, *O particularitate a fonetismului maghiar oglindită în elementele maghiare ale limbii române*, în SCȘT (Cluj), 1954, fasc. 3—4, p. 439 ș.u.; cf. id. *Studii*, p. 169—172.

[4] Vezi G. K i s c h, ap. N. D r ă g a n, în DR III, p. 940.

Remarcăm, mai întîi, că ambele nume vechi ale localităţii Orăştie (magh. *Város* şi rom. *Oraş*) au putut să desemneze, prin extensiune, şi teritoriul întregului scaun săsesc.

Iniţial, satele din afara acestui scaun, fiind încă mai puţin dezvoltate, au avut un singur nume oficial, generic, *Városvíze* (numele maghiar al Rîului Grădiştii)[5]. De notat că întreagă această micro-regiune a avut şi un alt nume generic, de această dată românesc, care încă se mai păstrează: *Pe Rîuri (Pe Ape, Rîureni)*. După cum se vede, şi acest din urmă nume face referire tot la Rîu Grădiştii (şi la afluenţii lui).

Primele localităţi care s-au diferenţiat au fost Orăştioara de Sus şi Orăştioara de Jos. Într-o fază anterioară, ele însele formau încă o singură aşezare, dispersată. Aşa se explică de ce aceste sate sînt menţionate, mai întîi, sub o singură denumire (*Waraswyze* 1444), iar, în continuare, pînă în epoca modernă, ca *Alsó* — respectiv *Felsővárosvíze* (cf. DITr. I, p. 18).

Faţă de scaunul săsec, acest din urmă ţinut era considerat, desigur, ca avînd o mai mică importanţă social-economică. Raportul dintre două locuri (părţi de hotar, ape sau localităţi) similare şi învecinate, dar deosebite ca mărime sau importanţă, este frecvent exprimat în toponimia românească prin opoziţia dintre numele obişnuit şi un diminutiv al acestuia (cf., numai în împrejurimi, nume de localităţi ca *Dînc* — *Dîncşor*, *Romos* — *Romoşel; Şebeş* — *Şebeşel* etc.). În consecinţă, ţinutul de care e vorba a putut să aibă şi unul sau mai multe nume populare, româneşti, diminutive ale lui *Oraş*, considerat ca nume al întregului scaun săsesc. Într-adevăr, acesta este cazul formelor *Waraschywar* şi *Warastywar*, sub care în anul 1463, respectiv 1464, sînt amintite ambele Orăştioare. Fireşte, acestea forme trebuie citite *Orăşioara*, respectiv *Orăştioara*[6].

Cum se vede, numele *Orăştioara*, care s-a păstrat pînă azi, a ajuns ca, prin restricţie, să desemneze, la un moment dat, ambele sate (la un loc, iar mai tîrziu pe fiecare din ele în parte). În cazul din urmă, pentru a le deosebi, locuitorii acestor sate au creat o formă nouă „de bază", *Orăştie*, cu care au denumit pe cea mai mare dintre Orăştioare. În mod analog, şi poate mai înainte, au procedat locuitorii români ai scaunului

---

[5] Cazuri similare se întîlnesc şi în alte regiuni muntoase. Astfel, pînă în sec. al XVII-lea, o parte din satele de pe valea Arieşului Mare (Albac, Arada, Scărişoara şi Gîrda de Sus) mai erau menţionate, oficial, sub numele global de *Rîu Mare* (cf. Toth I. Zoltan, *Mişcările ţărăneşti din Munţii Apuseni pînă la 1848*, Bucureşti, 1955, p. 14 ş.u., ap. StUBB, 1967, fasc. 1, p. 106, 107).

[6] *Orăşioara*, respectiv *Orăştioara* au fost derivate de la *Oraş cu suf. -ior (-ioară)*, respectiv *-cior (-cioară)*; pentru sufixare, cf. *orăşior* (pl. *orăşioare) < oraş* (DLR); *Criştior* (localităţi în Hunedoara şi Bihor) < *Criş* etc. Formele de feminin (sg.) au fost refăcute de la neutru (pl.), ca urmare a unui acord cu un determinat (existent sau subînţeles) ca *apa valea* etc. Acest acord a fost cauzat de faptul că regiunea în cauză se identifică, geografic, cu valea, depresiunea prin care trece Rîu Grădiştii (sau Apa Grădiştii). Strînsa corelaţie dintre rîu, vale, şi regiune este exprimată, cum am văzut şi de numele maghiar *Városvize*, ca şi de numele româneşti *Pe Rîuri (Pe Ape, Rîureni)*. Astfel de schimbări de gen, de acorduri sînt frecvente în toponomia românească; vezi S. Puşcariu (DR IV, p. 1351 ş.u.); cf. Iordan, T., p. 386 ş.u.

săsesc, numind *Orăștie*, ținutul (și apoi așezarea lor urbană) în raport cu *Orăștioara*, numele celeilalte micro-regiuni. *Orăștie*, numele așezării urbane, trebuie să fie, oricum, anterior sec. al XVI-lea (cînd îl întîlnim în *Palia de la Orăștie*).

Procedeul regresiv de mai sus se bazează pe numărul destul de mare de substantive românești care se încheie în *-ie* și au diminutive în *-ior (-ioară):* cf. *bărbie-bărbioară, jucărie-jucărioară, chilie-chilioară, soție-soțioară* etc.[7].

LE TOPONYME ORĂȘTIE

(Résumé)

L'auteur explique le toponyme *Orăștie* (ville du département de Hunedoara) comme «base»refaite (par une fausse analyse) d'*Orăștioara* (anciennement nom de région, aujourd'hui nom de village). A son tour, *Orăștioara* est le diminutif *d'Oraș* (< hongr. *Város*). Quant au dernier, il résulte par réduction du hongr, *Városvize*, une traduction officielle du roum. *Rîu Grădiștii* (= la rivière aux ruines, allusion aux vestiges de Sarmizegetusa, la capitale de la Dacie).

---

[7] Cazul este departe de a fi unic; cf., în regiune, și *mărgel (mergel)* < *mărgelean* < *mărginean* „locuitor (al unui cătun) de la marginea hotarului unui sat". În altă ordine de idei, este de notat că din *mărgel (mergel)* s-a format, prin derivare cu suf. *-ie, Mărgeria,* numele unei văi din hotarul Orăștioarei de Jos. La obîrșie, această vale străbate cătunul de mărgieneni numit Crișeni.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

CU PRIVIRE LA APARIŢIA TOPONIMELOR

ONUFRIE VINŢELER

Adesea cînd se discută problema apariţiei toponimelor se are în vedere, de obicei, etimologia numelor care de cele mai multe ori sînt etimologiile unor apelative, existente sau dispărute din limbă. Este, desigur, şi acesta un procedeu de a studia apariţia toponimelor, dar pentru a pătrunde mai adînc în tainele toponimiei, în subtilităţile sale individuale, se cere, credem, să lărgim sfera de cercetare a toponimiei, să ne oprim şi asupra modului cum este perceput obiectul toponimic de către subiect. Să ne oprim asupra corelaţiei dintre subiect şi obiect, a configuraţiei obiectului ca atare, a semnelor lingvistice, a corelaţiei dintre cuvînt (apelativ) şi obiectul toponimic, dintre imagine, cuvînt, acţiune mintală, reprezentaţie şi noţiune, dintre sensurile cuvîntului şi noţiune, dintre sens şi semn etc.

Dacă sîntem de acord că toponimia este în primul rînd o disciplină lingvistică (sînt şi păreri că toponomia şi onomastica ar fi o ştiinţă interdisciplinară), atunci se cere să pătrundem mai adînc în esenţa acestei discipline şi să evaluăm mai detaliat toate valenţele toponimiei, să depistăm şi să exploatăm informaţiile înmagazinate de veacuri şi chiar de milenii în unele nume topice. Doar munţii şi cîmpiile, văile şi hidronimele, căile de comunicaţie sînt izvoare necesate ale istoriei popoarelor şi limbilor acestora, ele au fost şi sînt martore ale obiceiurilor popoarelor respective, a modului lor de viaţă, precum şi a modului de a gîndi şi de a percepe mediul înconjurător. Tot toponimia, alături de arheologie şi de alte ramuri ale altor ştiinţe, este o oglindă fidelă a reflectării răspîndirii în timp şi spaţiu a unor popoare. Pe de altă parte, studiul amănunţit al toponimiei atestă legătura indisolubilă dintre om şi natură, dintre natură şi societate, confirmînd odată în plus rolul limbii ca fenomen social.

Aceste criterii, alături de altele nemenţionate aici, impun abordarea studiului şi analizei originii toponimiei şi din punctul de vedere al perceperii mediului înconjurător de către cei care au locuit pe teritoriile respective, a urmări modul în care acest mediu înconjurător a fost reflectat în limbă. În aceeaşi ordine de idei se cere să fie cercetate criteriile şi semnele după care spaţiul continuu, existent în natură, a fost separat, delimitat în obiective toponimice care ulterior au fost denumite în raport cu proprietăţile obiectului şi în raport cu posibilităţile de percepere ale vorbitorului la un moment dat. (Menţionăm că o analiză mai atentă a culturii diferitelor popoare, a folclorului şi etnografiei lor, ne poate furniza în acest sens date deosebit de preţioase). V. I. Lenin nota cu *bien dit!* N. B. următoarea afirmaţie din *Caiete filozofice:* „Percepţia senzorială ne oferă *obiectul,* raţiunea ne oferă *numele lui.* În raţiune nu e nimic care să nu fie în percepţia senzorială dar ceea ce în percepţia senzorială se află în mod efectiv, în raţiune se află numai numele". Şi în con-

tinuare V. I. Lenin se întreabă: „Dar ce este numele? Un semn distinctiv, un indiciu izbitor din care eu fac reprezentantul obiectului, adică ceva ce caracterizează obiectul «pentru a mi-l reprezenta în totalitatea lui»“[1].

Delimitarea în obiective toponimice este legată de orientarea omului în spaţiu, fapt reflectat de altfel destul de larg în toponimie. Un număr însemnat de nume topice, la cele mai diferite popoare, atestă acest fel de împărţire în obiective toponimice a spaţiului continuu.

Orientarea după punctele cardinale este un fenomen relativ tîrziu. Ea este precedată de orientarea bazată pe semnele geografice ale locului, după munţii şi dealurile din apropiere, după mişcarea apei şi a aerului. Un rol important în orientarea în spaţiu (dar şi în timp) l-au avut şi îl au şi în prezent soarele şi stelele. Şi în toponimia noastră un nume ca *Faţă*, *În Faţă* arată că locul respectiv este orientat către soare sau către sud. Este adevărat că uneori are şi altă semnificaţie: partea orientată către sat. *Dos*, *Osoi* (Usoi) = dos, reprezintă un obiectiv opus soarelui, în partea nordică, sau uneori în partea opusă satului.

În domeniul spaţiului, deci şi în domeniul toponimiei, cunoaşterea a mers de la percepere la noţiune, de la singular şi particular la general. În acelaşi mod au apărut şi denumirile topice: pe măsura cunoaşterii, la început de suprafaţă, apoi, treptat, de adîncime, a mediului înconjurător au apărut unele sau altele dintre denumiri. Înţelegerea lucrurilor presupune că ele au o denumire. Denumirea unui obiect este un drum lung în realizarea cunoaşterii prin experienţă. Procesul de denumire a obiectului poate avea loc numai în cazul şi după ce acesta este perceput şi încadrat în categoria grupei, genului respectiv de obiecte.

Cunoaşterea şi denumirea spaţiului depinde şi de activitatea omului, pentru că orice acţiune are loc într-un anumit spaţiu. Este stabilit că la început au fost percepute şi denumite obiecte (spaţiu) mai apropiate apoi celelalte mai îndepărtate. Mult mai tîrziu, odată cu creşterea numărului obiectivelor toponimice cunoscute, precum şi a perceperii mai detaliate a proprietăţilor lor, a apărut posibilitatea de a distinge corelaţia dintre obiectivele percepute; abia atunci s-a putut constata dimensiunea şi mărimea obiectului, că un obiect (de dimensiuni mai mici) reprezintă o parte a unui alt obiect (de dimensiuni mai mari), că obiectele sînt alăturate sau distanţate, că au anumite forme, culori sau alte proprietăţi. Interesant că toate aceste criterii şi caracteristici sînt reflectate şi în prezent în toponimele actuale. Este destul să ne mărginim doar la unele dintre acestea ca: *Muntele Mare*, *Muntele Mic* (arată mărimea, volumul); *Sub Deal*, *După Deal*, *Peste Apă*, *Între Căli*, *La Capul Satului* (arată aşezarea în raport cu alte obiective); *Pîrîul Negru*, *Rîul Alb*, *Coastele Roşii* (arată culoarea); *Vale*, *Ruptură*, *Măgură*, *Pisc*, *Strîmturi* (arată forma obiectivului); *Pucioasa* (arată mirosul terenului) şi multe alte caracteristici.

Merită, credem, atenţie şi logica apariţiei multora dintre aceste nume. Ea este interesantă din mai multe puncte de vedere. Astfel, denumiri ca *Dealu Mare* sînt destul de frecvente, însă curios este faptul că se întîlnesc

---

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 29, Ediţia a doua, Ed. politică, Bucureşti, 1966, p. 67.

astfel de denumiri chiar dacă în realitate dealul este destul de mic. Însă într-un anumit microteritoriu el este comparat cu alte ridicări de pămînt, care pot fi doar nişte moviliţe şi dintre toate acestea *Dealul Mare* este într-adevăr cel mai mare.

Întîlnim adesea denumiri ca *Uliţa de Jos, Uliţa Mare, Tău Mare* etc., fiindcă există şi o altă uliţă, tău, care se află la un alt nivel, are o altă dimensiune, care sînt denumite *Uliţa de Sus, Uliţa Mică, Tău Mic* etc. Logica se păstrează cu cea mai mare stricteţe în momentul apariţiei numelor. Pe parcurs însă, pe măsură ce se petrec unele schimbări în cadrul obiectivelor toponimice, alături de această logică strictă, întîlnim şi toponime care pe plan sincronic ni se par nelogice. Să ne amintim de orăşelul *Copşa Mică* care în prezent este, probabil, de cîteva ori mai mare decît satul *Copşa Mare* şi totuşi numele a rămas aşa, nu s-a inversat. La Paris este *Podul Nou (Pont Neuf)*, un pod de cîteva secole şi totuşi i se spune nou. În microtoponimia satului Uioara de Sus am întîlnit *Tău Mare* fără să fie un alt tău (mic) prin împrejurimi, însă în secolul trecut era atestat şi *Tău Mic*, care a dispărut cu timpul.

Fenomenele de tipul celor menţionate denotă că dezvoltarea şi îmbogăţirea noţiunilor exprimate prin apelative nu se dezvoltă paralel cu a celor existente în nume. Acestea se referă în parte şi la antroponime şi îndeosebi la hipocoristice şi la porecle. Tocmai din această cauză credem că ar merita mai multă atenţie termenii onomastici în general. Aceştia au nevoie de definiţii mai concrete, mai precise care să reflecte realitatea onomastică atît pe plan sincronic, cît şi diacronic.

Atît apelativele, cît şi numele topice au o serie de nivele, de trepte în privinţa dezvoltării lor noţionale. Secţiunile sincronice ale apelativelor şi numelor topice diferă pe linia ascendentă a diacroniei, între ele există o discrepanţă, o ruptură chiar. La un moment dat în toponimie noţiunea se opreşte în dezvoltarea ei pe o anumită secţiune sincronică şi cu timpul ea încetează de a mai fi semnificativă. Dacă în cazul apelativelor reprezentările se dezvoltă pe linia reflectării semnelor generale şi permanente, înlăturînd elementele concrete, intuitive pînă cînd reprezentarea se transformă în noţiune, în cazul toponimelor de cele mai multe ori avem, credem, a face cu reprezentări şi nu cu noţiuni. În general se pune problema dacă omul în viaţa cotidiană operează mai mult cu noţiuni sau cu reprezentări.

Cu atît mai stringent se pune această problemă în privinţa toponimiei. Pierzîndu-şi legătura cu apelativul, aflîndu-se deja în secţiuni sincronice diferite, noţiunea din toponimie se goleşte de sens şi devine doar un nume, o reprezentare, o etichetă, devine un fenomen individual, o unicitate. Or, este cunoscut că sensul, latura semantică, alături de cea sonoră, reprezintă cele două componente importante, obligatorii în orice cuvînt. „Cuvîntul lipsit de sens nu este cuvînt. El este atunci un semn gol, prin urmare sensul este semnul necesar, constitutiv al cuvîntului însuşi"[2]. „Cuvîntul nu poate fi un simplu semn, dacă se recunoaşte că sensul este partea sa organică şi cea mai principală. Însă cuvîntul se poate «trans-

[2] L. S. Vygodskij, *Myšlenie i reč*, Moscova-Leningrad, 1934, p. 262.

forma» în semn în condiţiile în care categoria sensului este transferată dincolo de limitele cuvîntului"[3].

Reţinem însă că sensul cuvintelor-nume este altul decît acela al apelativelor. Am menţiona aici şi deosebirile care există între aceste două tipuri de cuvinte în cadrul textului. Orice apelativ în cadrul unui context, mai adecvat sau mai puţin adecvat, poate primi şi o altă semnificaţie, poate fi folosit cu timpul şi cu un sens figurat sau chiar cu un alt sens, iar în privinţa cuvintelor polisemantice se poate reliefa un sens sau altul. În plus, în cadrul contextului apelativele au o legătură mai strînsă, mai organică cu întreg contextul. Numele topice însă indiferent de context rămîn cu aceeaşi semnificaţie şi nu sînt aşa de legate de context.

Toate acestea converg spre ideea că odată ce apelativele devin nume topice încep o altă viaţă şi se dezvoltă pe altă cale: ele nu mai reflectă în aceeaşi măsură obiectele şi fenomenele naturii, ale lumii obiective. La aceasta contribuie, desigur, şi faptul că toponimele, chiar şi cele mai răspîndite, nu au în vorbire şi în general în limbă aceeaşi răspîndire şi frecvenţă ca şi apelativele. Pe de altă parte în numele topice se conservă atît sensuri cît şi forme care pot dispărea din apelativele corespunzătoare.

O mare dificultate în abordarea toponimelor din punctul de vedere al procesului în care s-au format constă în faptul că necesită reliefarea următoarelor situaţii: cum s-au schimbat denumirile pînă s-a ajuns la denumirea actuală?; cum au evoluat tendinţele (materiale şi spirituale) ale oamenilor care au contribuit la apariţia denumirii obiectului respectiv, ce a determinat modul nou de percepere a acestuia, de înţelegere, şi de a-l denumi aşa şi nu altfel?; de a dovedi că toponimele s-au format treptat de la perceperea aspectelor exterioare ale obiectului toponimic, la surprinderea proprietăţii lui calitative, de la raporturi spaţiale, temporale la cele cauzale etc. De aici ar rezulta, credem, o clasificare mai riguroasă a toponimelor.

К ВОПРОСУ О ПОЯВЛЕНИИ ТОПОНИМОВ

(Резюме)

В данной работе ставится вопрос об исследовании происхождения топонимов не только с точки зрения этимологии апелятивов, от которых они образованы, но и с точки зрения понимания пространства, окружающей среды человеком. В образовании топонимов указывается и на связь между апелятивом, топонимом и понятием.

[3] R. A. Budagov, *Kategorija značenija v raznych napravlenijach sovremennogo jazykoznanija*, în „Voprosy jazykoznanija", 1974, nr. 4, p. 8.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

DESPRE UN „CONGLOMERAT" DIALECTAL

G. BENEDEK

Graiurile slovace vorbite în regiunea muntoasă situată între Crişul Repede şi Barcău din judeţele Bihor şi Sălaj sînt foarte eterogene sub aspect fonetic, morfologic şi lexical. Acest fenomen se manifestă în folosirea dubletelor şi variantelor, în oscilaţiile şi inconsecvenţele din limba aceluiaşi vorbitor chiar. Caracterul neunitar al graiurilor se explică prin cauze istorice. La începutul secolului trecut, în Bihor s-au stabilit slovaci veniţi din cele mai diferite regiuni ale Slovaciei. Drept urmare, în noua patrie a coloniştilor slovaci au intrat în contact graiuri slovace centrale, de vest şi de est. În cele două secole care s-au scurs după colonizare, între aceste graiuri a avut loc o puternică interacţiune, care duce treptat la nivelarea lor.

Tendinţa de unificare a diverselor graiuri este un proces permanent care se manifestă şi în zilele noastre. Variantele de rostire sau formele dialectale coexistente, care adesea exprimă acelaşi caz, număr sau persoană, sînt mai frecvente în limba generaţiei mai vîrstnice. Aşa, de exemplu, la substantivele de tipul *vojak* „soldat", cazul instrumental plural poate fi redat prin trei desinenţe, *-i, -mi,* şi *-ami: vojaci, vojakmi, vojakami.* Fiecare din aceste trei forme are la bază cîte un alt grai pe teritoriul Slovaciei. În limba generaţiei mai tinere se foloseşte de regulă desinenţa *-ami,* celelalte două au o frecvenţă redusă şi sînt pe cale de dispariţie.

În asemenea condiţii, din cele două, trei sau chiar patru sisteme dialectale coexistente în conştiinţa şi graiul aceluiaşi colectiv de vorbitori, se formează treptat un singur sistem, obligatoriu pentru toţi vorbitorii. Acest nou sistem din punct de vedere istoric este mixt: părţile sale constitutive provin din diferite graiuri vorbite pe teritoriul Slovaciei. Cauza dispariţiei variantelor dialectale folosite alternativ este limpede: din considerente de economie, uzul limbii elimină treptat dubletele şi paralelismele cu aceeaşi funcţie gramaticală, dacă nu există între ele nici o deosebire semantică.

Graiurile slovace vorbite în judeţul Bihor şi Sălaj se împart în două grupuri[1]: 1. Graiul relativ unitar cu caracter tipic slovac central din comunele Fegernic (Fe)[2] şi Chioag (Ch); 2. Graiul mixt din celelalte localităţi, ca Budoiu (Bu), Vărzari (Vz), Borumlaca (Bl), Marca Huta (MH), Marca (M), Socet (So), Huta Voivozi (HV), Şinteu (Şi), Valea Tîrnei (VT), Făget (Fă), Borod Şeran (BŞ), Valea Cerului (VC), Băile Zăuan (Z) şi

---

[1] Particularităţile principale ale graiurilor sînt prezentate în studiul nostru *Pohľad na slovenské nárečia v stoliciach Bihor a Sălaj v Rumunsku,* în „Slavica Slovaca", Bratislava, 1970, nr. 1, p. 76—96.

[2] În paranteză dăm forma prescurtată a numelor localităţilor anchetate folosită în lucrarea de faţă.

Sacalasău Nou (SN). Graiul acestor localități se caracterizează prin particularități dialectale slovace centrale, de vest și de est. Menționăm însă că acest grup dialectal nu este unitar: pe lîngă trăsăturile comune, apar și deosebiri mai mici sau mai mari. Analizînd procesul de unificare a graiurilor, în rîndurile de față ne vom referi numai la localitățile cu graiuri mixte.

Amestecul graiurilor nu a dat naștere la același tip dialectal în toate localitățile: în unele comune sînt preponderente particularitățile slovace tipic centrale, în altele cele slovace centrale de nord sau trăsăturile slovace de vest, resp. de est. Acest fenomen a avut mai multe cauze: 1. proporția graiurilor care s-au amestecat, resp. numărul coloniștilor care vorbeau același grai, nu a fost identic în toate localitățile; 2. rolul social și economic al unor grupuri de vorbitori cu mai mare prestigiu a putut determina într-o oarecare măsură răspîndirea graiului propriu.

Din punctul de vedere al provenienței, majoritatea particularităților dialectale se pot grupa în felul următor: 1. particularități slovace centrale tipice; 2. particularități slovace centrale periferice, caracteristice graiurilor din Orava de Sus; 3. particularități slovace de vest răspîndite în primul rînd în jumătatea de nord a județului Trenčín în ținutul Kysuce și 4. particularități slovace de est, întîlnite în întreagă Slovacia de Est sau numai în zona centrală din județul Šariš.

În numeroase cazuri fenomenul fonetic, morfologic sau lexical respectiv este răspîndit numai sub formă slovacă centrală sau necentrală. Adeseori însă, pentru exprimarea categoriei gramaticale date, se folosesc alternativ atît forme slovace centrale, cît și necentrale. În asemenea situații una din formele coexistente are o frecvență mai ridicată, iar celelalte se întîlnesc mai mult în limba generației mai vîrstnice, reprezentînd arhaisme.

Dintre particularitățile care apar sub o singură formă dialectală (slovacă centrală tipică sau periferică, slovacă de vest sau de est) amintim doar următoarele:

1. inventarul comun de foneme compus din următoarele vocale și consoane: *i, e, u, o, a; p, b, m, f, v, t, d, n, l, s, z, c, dz, r, ť, ď, ň, ľ, č, dž, š, ž, j, k, g, x, h;*

2. lipsa opoziției cantitative caracteristică graiurilor din Slovacia de Est, Orava de Sus și ținutul Kysuce din județul Trenčín[3];

3. accentul pe penultima silabă;

4. vocala *e* în locul lui **ę* din limba slavă comună în verbele *ľehnuť si* „a se culca“ și *sednuť si* „a se așeza“, asemănător cu graiurile din Orava de Sus[4];

---

[3] V. Vážný, *Nářečí slovenská*, Československá vlastivěda, III, Jazyk, Praga, 1936, p. 301 și harta nr. 47; *Atlas Slovenského Jazyka* (în continuare ASJ), I, cap. XV, hărțile nr. 1—3.

[4] A. Habovštiak, *Oravské nárečia*, Bratislava, 1965, p. 19—48; ASJ, I, cap. VI, hărțile nr. 1, 4, 5. Rostirea cu *e* se mai întîlnește și în Slovacia de Vest, vezi J. Štolc, *Nárečie troch slovenských ostrovov v Maďarsku*, Bratislava, 1949, p. 188; ASJ, I, cap. VI, harta și comentariul nr. 7.

5. diftongul *ia* în verbele *staviat'* „a clădi" și *zarabiat'* „a cîștiga prin muncă" după modelul graiurilor din Orava de Sus și județul Gemer[5];

6. substantivele masculine de tipul *gazda* „gospodar" la nominativ singular se termină în *-u*, ca în graiurile slovace centrale: *gazdu*[6];

7. nominativul plural al substantivelor de tipul *sinovia* „fii", *brat'a* „frați", *rod'iča* „părinți", caracteristic graiurilor slovace centrale și celor din Orava de Sus[7];

8. nom. sg. al substantivelor de tipul *semeno* „sămînță", *vimeno* „uger", *pl'emeno* „ras";

9. nom. pl. al substantivelor de genul masculin *pl'eca* „umeri", *vreca* „saci" etc.;

10. gen. sg., resp. nom. pl. al substantivelor de genul feminin *pivňica* „pivniță", *zem* „pămînt" etc.: *pivňici, pivňice, zemi, zeme;*

11. dat.-loc. al adjectivelor de tipul *dobreho, dobremu,* trăsătură caracteristică graiurilor din Slovacia de Est, Orava de Sus și ținutul Kysuce în județul Trenčín[8];

12. loc. sg. al adjectivelor *o dodrim,* răspîndit în întreagă Slovacia de Est[9];

13. nom. sg. neutru, resp. nom. pl. al adjectivelor: *dobre d'ecko* „copil bun", *dobre vozi, ženi, d'et'i* „căruțe, femei bune, copii buni", forme răspîndite în Slovacia de Est și în Orava de Sus[10];

14. gradul comparativ al adverbelor în *-i': l'epši* „mai bine", *horši* „mai rău" etc.;

15. infinitivul verbelor de tip *ňest'* „a duce", *vid'et'* „a vedea", *pest'* „a coace";

16. indicativul prezent al verbelor *ňesem, ňeseš* „eu duc, tu duci" etc.;

17. participiul în *-l* de tip *zabudnul* „a uitat", *spadnul* „a căzut", răspîndit în Slovacia de Est și în Orava de Sus[11];

---

[5] E. Pauliny, *Nárečie zátopových osád na Hornej Orave,* Martin, 1947, p. 13; A. Habovštiak, *op. cit.,* p. 18, 30—31, 41—42, 46, 270 cu privire la cuvîntul *zarabiat'* și p. 30, 42, 93, 170 în legătură cu *staviat'.*

[6] V. Vážný, *op. cit.,* p. 228, 261: J. Štolc, *op. cit.,* 290.

[7] V. Vážný, *op. cit.,* 228—229, 261, 255 și harta nr. 23; A. Habovštiak, *op. cit.,* 82, 318 și harta nr. 21; J. Štolc, *op. cit.,* 188.

[8] A. Habovštiak, *op. cit.,* 22, 52, 246 și harta nr. 23; V. Vážný, *op. cit.,* 229, 271—273; S. Czambel, *Slovenská reč a jej miesto v rodina slovenských jazykov,* Martin, 1906, 166.

[9] J. Fedák, *Zo šarišského skloňovania a stupňovania prídavných mien a čísloviek,* în „Sborník Matice Slovenskej" în continuare SMS), XVI—XVII, 1938—1939, p. 33—34; A. Kellner, *Nářečí severozápadního Šariše,* SMS, XVII—XVIII, 1938—1939, p. 35—49.

[10] V. Vážný, *op. cit.,* 229; A. Habovštiak, *op. cit.,* p. 246—247; S. Czambel, *op. cit.,* p. 170; J. Štolc, *op. cit.,* p. 388; E. Pauliny, *Fonologicý vývin slovenčiny,* Bratislava, 1963, p. 85, harta nr. 12.

[11] A. Habovštiak, *op. cit.,* p. 23, 283; A. Kellner, *Příspěvek k jazykové charakteristice Plavnice,* SMS, XIII, 1935, p. 88; J. Fedák, *Zo šarišského časovania,* SMS, XIV, 1936, p. 91; F. Buffa, *Nárečie Dlhej Lúky v Bardejovskom okrese,* Bratislava, 1953, p. 14.

18. forma negației *ňeňi som* „eu nu sînt", *ňeňi si* „tu nu ești" etc., caracteristică graiurilor slovace de vest[12].

Coexistența formelor dialectale de origine diferită se manifestă printre altele în următoarele cazuri:

1. aceleași cuvinte se rostesc adesea cu diftongii *ie, ia* sau, în locul lor, cu vocalele *e, a,* de ex.: *bieli* — *beli* „alb", *miešat'* — *mešat'* „a amesteca", *poriadok* — *poradok* „ordine", *mesiac* — *mesac* „lună". Diftongii, caracteristici graiurilor slovace centrale, sînt mai frecvenți în graiul din Vărzari și Borumlaca, în schimb, în celelalte localități au o frecvență redusă, trăsătură specifică graiurilor slovace din Orava de Sus[13];

2. în locul lui **ę* din limba slavă comună în mod consecvent apare *ia* în cuvintele *piast'* „pumn", *piat'* „cinci", *miaki* „moale", *miaso* „carne", *hoviado* „vită" ș.a.m.d. În timpul anchetelor dialectale unii reprezentanți ai generației mai vîrstnice pronunțau aceleași cuvinte și cu vocala anterioară *ä: päst', mäki* etc. Rostirea cu *ia* se întîlnește în Slovacia printre altele în Orava de Sus[14], iar cea de tipul *mäso* mai cu seamă în unele regiuni din Slovacia Centrală[15];

3. la sfîrșit de silabă apare consoana *v,* resp. *f.* în cuvinte ca *pravda* „adevărat", *sl'ifka* „prună", *obuf* „încălțăminte" ș.a.m.d. În graiul vorbitorilor mai vîrstnici din Vărzari se întîlnește în această poziție și *u* bilabial, caracteristic graiurilor slovace centrale: *prauda, sl'iuka*[16];

4. în locul vocalelor reduse ъ, ь din limba slavă comună în numeroase cuvinte apare atît vocala *o,* caracteristică graiurilor slovace centrale, cît și *e,* specific graiurilor slovace de vest și de est[17]. Trebuie menționat că rostirile cu *o* se întîlnesc mai frecvent în Vărzari și Borumlaca, în celelalte comune fiind obișnuite cuvintele cu *e,* de ex.: *piesok* „nisip" Vz Bl, *kotol* „cazan", *ovos* „ovăz", *podopret'* „a se propti" Vz, *zomret'* „a muri", *deska* „scîndură", *mex* „mușchi", *pesek,* „nisip", *uhel* „colț", *podepret', zemret', ocet* „oțet", *oves, popel* „cenușă" în toate localitățile;

---

[12] V. V á ž n ý, *op. cit.*, p. 181—282 și harta nr. 36; i d e m, *O záporných podobách slovenských ňie som, neni si, ňeňi som, nine som, nejsem a i. v slovenských nárečiach,* SMS, VIII, 1930, 125—126; J. Š t o l c, *op. cit.*, p. 189.

[13] E. P a u l i n y, *op. cit.*, p. 14, 16; A. H a b o v š t i a k, *op. cit.*, p. 30, 48, 52—53, 83; ASJ, I, cap. I, II, VI, XI, XII.

[14] E. P a u l i n y, *op. cit.*, 13—14; A. H a b o v š t i a k, *op. cit.*, p. 18, 30, 41—42, 46—47, 322 și harta nr. 3. Rostire asemănătoare se mai întîlnește și în regiunea dintre județele Spiš și Liptov, vezi J. Š t o l c, *Dialektické členenie spišských nárečí,* în „Linguistica Slovaca", I—II, 1930—1940, p. 193, precum și în județul Gemer, vezi Š t. T ó b i k, *Prechodná jabyková oblast' stredoslovensko-východoslovenská,* SMS, XV, 1937, p. 110; ASJ, I, cap. VI, hărțile nr. 1, 4, 5.

[15] V. V á ž n ý, *op. cit.*, harta nr. 30.

[16] V. V á ž n ý, *op. cit.*, p. 228, 261; J. Š t o l c, *Nárečie troch...*, p. 290.

[17] E. P a u l i n y, *op. cit.*, p. 17; A. H a b o v š t i a k, *op. cit.*, p. 18, 56—59, 322; V. V á ž n ý, *Nářečí slovenská,* p. 235; J. Š t o l c, *Nárečie troch...*, p. 188, 425—426; V. V á ž n ý, *Dva slovenské tvary,* SMS, VI, 1928, p. 30—54, 80—89,107—135, SMS, VII, 1929, p. 59—71, 125—134; ASJ, I, cap. III, IV.

5. pe lîngă rostirile *d'efka* „fiică", *d'efča* „fată", care sînt generalizate peste tot, în Vărzari se întîlnesc și formele *d'ieuka, d'ieuča,* care provin din graiurile vorbite în partea de sud a Slovaciei Centrale[18];

6. în locul consoanelor silabice *l, r* sau *l*+ ъ,ь, *r*+ъ,ь din limba slavă comună apar diferite reflexe; *r* silabic se păstrează aproape fără excepție în toate cuvintele, de ex. *hrbati* „cocoșat", *držet'* „a ține", *obrva* „sprînceană", *xrbet* „spate" ș.a.m.d. Consoana *r* este însoțită de vocală numai în cuvintele *žertka* „prăjină", *kret* „cîrtiță" și *krev* „sînge". Tratamentul lui *l, l*+ъ, ь este mai complicat. În unele cuvinte *l* silabic se păstrează în mod consecvent: *hlboki* „adînc", *klski* „alunecos", *slza/slza* „lacrimă", *vlxki* „umed", *vlna* „lînă", *žlč/žlt'* „fiere". În două cuvinte *l* apare însoțit de vocală: *dluhi* „lung" și *kadlub* „jgheab". Celelalte cuvinte se întîlnesc atît cu *l* silabic, de proveniență slovacă centrală, cît și cu *l*, însoțit de vocala *u, o* sau *i*, asemănător cu graiurile din Slovacia de Est, Orava de Sus și Trenčínul de Sus[19]: *dlžni* — *dlužni* „dator", *klpko* — *klupko* „ghem", *plni* — *polni* „plin", *tlst'* — *tlust'* „a pisa", *tlsti* — *tlusti* „gros", *vlk* — *vilk* „lup", *žlti* — *žolti* „galben". Rostirile cu *l* silabic sînt mai frecvente în Vărzari și Borumlaca, iar variantele cu *l* nesilabic în celelalte localități;

7. la nom.-ac. sg. substantivele de genul neutru de tip *srco* „inimă" se termină de obicei în *-o*, desinență caracteristică graiurilor din Orava de Sus, Slovacia de Vest și de Est[20], *pl'eco* „umăr", *vajco* „ouă", *vreco* „sac" ș.a.m.d. Rostirile cu desinența slovacă centrală *-e* se întîlnesc relativ mai rar: *srce, pl'ece, vajce*[21];

8. substantivele de genul neutru ca *zdravia* „sănătate" la nom.-ac. sg. se termină în *-ia, -a,* particularitate slovacă centrală: *koreňa* „condimente", *uhl'a* „cărbune" ș.a.m.d. Desinențele *-ie, -e,* răspîndite în Slovacia de Est, au o frecvență mai redusă: *zdrave, koreň*[22];

9. la instr. sg. substantivele ca *brat* „frate" primesc alternativ două desinențe, *-om,* de ex. *bratom* sau *-em,* de ex. *bratem* care în Slovacia se întîlnesc în graiurile din județul Šariš în regiunea dintre Prešov și Bardejov[23];

10. substantivele de genul feminin cu temă în consoanele velare *g, k, x,* ca *ruka* „mînă", *noha* „picior", *macoxa* „mașteha", la dat.-loc. sg. se termină în *-i,* de ex. *ruki, nohi, macoxi,* particularitate proprie graiurilor slovace centrale de sud[24]. În Vz Bl So Și și BȘ alături de aceste forme

---

[18] V. Vážný, *Nářečí slovenská,* p. 267; J. Štolc, *Nárečie troch...,* p. 289; E. Pauliny, *Fonologický vývin slovenčiny,* Bratislava, 1963, p. 229 și harta nr. 52, p. 223; ASJ, I, cap. IX, 1, 4 c.

[19] V. Vážný, *Néřečí slovenská,* harta nr. 50; E. Pauliny, *Fonologický...,* p. 158—168; A. Habovštiak, *op. cit.,* p. 113—115.

[20] V. Vážný, *Nářečí slovenská,* p. 228, 261, J. Štolc, *Nérečie troch...,* p. 190.

[21] *Ibidem;* A. Habovštiak, *op. cit.,* p. 21, 235.

[22] V. Vážný, *op. cit.,* harta nr. 26.

[23] V. Vážný, *op. cit.,* p. 235 și harta nr. 4; E. Pauliny, *Fonologický...,* p. 120, harta nr. 22.

[24] V Vážný, *op. cit.,* p. 281 și harta nr. 35; J. Štolc, *op. cit.,* p. 294, 386.

se mai pronunță și *ruke, nohe, macoxe,* izoglosele cărora în Slovacia cuprind o arie mai întinsă[25];

11. la instr. sg. substantivele, adjectivele și pronumele de genul feminin, asemănător cu graiurile slovace de est și de vest, se termină în *-u* (*-u, -ú*): *s tu dobru ženu* „cu femeia aceea bună"[26]. În localitățile Și M și VT de cîteva ori am întîlnit și forma *s tom dobrom ženom.* Această particularitate în Slovacia se întîlnește în Orava de Sus, în județul Gemer și în graiurile de tranziție dintre județele Liptov și Spiš[27]. În limba generației mai vîrstnice din Vărzari am notat și rostirea *s toų dobroų ženoų*, obișnuită în Slovacia centrală;

12. la gen.-loc. pl. de regulă toate substantivele se termină în *-ox*: *bratox, koňox, ženox, ul'icox, slovox, vajcox.* Pe teritoriul Slovaciei această rostire se întîlnește în Orava de Sus și în unele regiuni din Slovacia de Est[28]. La gen. pl. formele slovace centrale cu desinența zero se întîlnesc mai rar în Vz Bl și Bu, de ex.: *žen, hor, ruk, sl'epek, ust*;

13. la dat. pl. toate substantivele se termină în *-om: xalpom* „bărbaților", *koňom* „cailor", *ženom* „femeilor". Această particularitate este caracteristică graiurilor din Orava de Sus și din Slovacia de Est[29]. Desinența slovacă centrală *-am* în cazuri ca *ženam, ofcam* „oilor" din Vărzari și Borumlaca reprezintă arhaisme pe cale de dispariție;

14. la instr. pl. substantivele de genul masculin ca *xlap* „bărbat" se termină în *-ami: xlapami, bratami* „cu frați". Această particularitate este caracteristică graiurilor din Orava de Sus și Slovacia de Est[30]. Pe lîngă forma amintită, în Vz și Bl am întîlnit și desinențele *-mi, -i: xlapmi, xlapi;*

15. la instr. pl. adjectivele, pronumele posesive și demonstrative se termină în *-imi: dobrimi, mojimi, timi.* În Vz Și Fă și VC se întîlnește izolat și desinența *-ima,* caracteristică unor graiuri slovace de est: *dobrima, mojima, tima*[31];

16. pronumele *ten, to* „acel", *kto* „cine" și *čo* „ce" la gen. și dat. sg. au următoarele forme: *teho, temu, keho, kemu, čeho, čemu.* Pe teritoriul Slovaciei aceste rostiri se întîlnesc în Orava de Sus, în jumătatea de nord a județului Trenčín și în Slovacia de Est[32]. Pe lîngă formele amintite, în Bu Bl BȘ și SN se întîlnesc și variantele *toho, koho, čoho,* caracteristice graiurilor slovace centrale;

---

[25] Vážný, *op. cit.*, p. 281 și harta nr. 35; E. Pauliny, *op. cit.*, p. 184, harta nr. 39.

[26] Vážný, *op. cit.*, p. 228, 256, 267—268, 301 și harta nr. 22; J. Štolc, *op. cit.*, p. 189, 387, 426.

[27] A. Habovštiak, *op. cit.*, p. 30, 322—323 și harta nr. 19: Št. Tóbik, *Členenie a charakteristika gemerských nárečí*, în „Jazykovedné Štúdie", II, Dialektológia, Bratislava, 1957, p. 103.

[28] S. Czambel, *op. cit.*, p. 171; V. Vážný, *op. cit.*, p. 32; J. Štolc, *op. cit.*, p. 386; A. Habovštiak, *op. cit.*, p. 30 și harta nr. 17.

[29] S. Czambel, *op. cit.*, p. 172; J. Štolc, *op. cit.*, p. 386; A. Habovštiak, *op. cit.*, p. 210, 217, 226, 229, 234, 223.

[30] S. Czambel, *op. cit.*, p. 173; J. Štolc, *op. cit.*, p. 386; A. Habovštiak, *op. cit.*, p. 21, 210—211.

[31] J. Štolc, *op. cit.*, p. 388.

[32] A. Habovštiak, *op. cit.*, p. 22, 251, 254.

17. participiul în *-l* de tipul *ňesol* „a dus", *mohol* „a putut", *pekol* „a copt" etc. este răspîndit în toate localitățile. În unele așezări, ca Bl Și VT MH Fă Fo, pe lîngă formele amintite se întîlnește și rostirea fără *-l*: *dovez* „a transportat", *odňes* „a dus", *zobl'ek sa* „s-a îmbrăcat", *moh* „a putut", *pomoh* „a ajutat", caracteristică graiurilor slovace de est din județele Šariš și Zemplín[33].

ОВ ОДНОМ ДИАЛЕКТНОМ „КОНГЛОМЕРАТЕ"

(Резюме)

Словацкие говоры, на которых говорят в уездах Бихор и Сэлаж, являются очень гетерогенными с фонетической, морфологической и лексической точки зрения. Это объясняется историческими причинами: в начале прошлого века в этих уездах поселились словаки, пришедшие из различных областей Словакии, где говорили на центральных, восточных и западнословацких говорах. В течение почти двух веков говоры подверглись взаимовлиянию, что привело к их нивелировке. Статья анализирует важнейшие диалектные особенности с точки зрения их происхождения.

[33] V. Vážný, *op. cit.*, p. 301 și harta nr. 47; idem, *Dva slovenské tvary*, p. 64; J. Štolc, *op. cit.*, p. 389; E. Pauliny, *Fonologický...*, p. 134.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

VALENŢELE VERBULUI *LASSEN/A LĂSA* ÎN GERMANĂ ŞI ROMÂNĂ

ELENA VIOREL

0. **Observaţii preliminare.** Gramatica dependenţială situează verbul pe primul loc în propoziţie, el constituind astfel nucleul, coordonatorul (Regens) tuturor celorlalţi actanţi, inclusiv al subiectului. Dată fiind forţa sa de atracţie în propoziţie, în confruntarea structurii gramaticale a două limbi, valenţa fiecărui verb cu variantele sale semantice şi sintactice ar putea constitui o micromonografie contrastivă foarte utilă în învăţarea unei limbi.

Verbul *lassen* din germană se pretează deosebit de bine la o astfel de descriere monografică, deoarece prezintă un tablou semantico-sintactic foarte bogat.

1. **Statutul verbului** lassen **în gramaticile şi studiile germane şi româneşti.** 1.1. Prima constatare care se impune este aceea că verbul *lassen* (a lăsa) nu este tratat diferenţiat de celelalte verbe, excepţie făcînd doar dicţionarele mai noi de valenţe[1], care descriu alături de variantele semantice ale verbului *lassen* şi particularităţile sale morfo-sintactice. În determinarea diferitelor sale valori semantice, am mai utilizat, pentru germană, dicţionarul explicativ de cuvinte şi expresii *Wörter und Wendungen*[2], iar pentru română, *Dicţionarul Academiei*[3], din care însă lipsesc observatiile gramaticale mai amănunţite, ele limitîndu-se la indicarea tranzitivităţii şi reflexivităţii. Am exceptat, de asemenea, propoziţii cu *lassen* din diverse texte pe care le-am tradus în româneşte. În continuare, ne vom referi la regimul verbului *lassen* aşa cum apare el în cîteva dintre gramaticile normative mai noi.

1.1.1. W. Admoni, în *Der deutsche Sprachbau*[4], observă că în unele gramatici *lassen* este analizat ca verb modal, care însă, spre deosebire de celelalte şase verbe modale „clasice", nu ţine de „Präteritopräsentia" (verbe a căror formă de prezent reprezintă un preterit); el conchide că *lassen* este mai înrudit cu verbele cauzative decît cu cele modale.

1.1.2. G. Helbig şi J. Buscha[5] se referă la *lassen* în contextul formelor perifrastice de pasiv,deci doar în contextul diatezei.

1.1.3. J. Erben[6] îl tratează pe *lassen* ca pe un verb cu regim special care se apropie de cele modale, avînd cîteva caracteristici formale şi semantice comune cu acestea: se construieşte cu un infinitiv simplu fără „zu"

---

[1] G. Helbig, W. Scenkel, *Werterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben*, Lepzig[3], 1975; U. Engel, H. Schumasther, *Kleines Valenzlexikon deutscher Verben* (hect.), München, 1973.

[2] *Wörter und Wendungen*, Leipzig, 1963, p. 349 şi urm.

[3] *Dicţionarul limbii române* al Academiei, tom II, partea a II-a, fascicola I, Bucureşti, 1937, p. 104 şi urm.

[4] W. Admoni, *Der deutsche Sprachbau*, München[3], 1970, p. 168.

[5] G. Helbig, J. Buscha, *Deutsche Grammatik*, Leipzig, 1972, p. 155.

[6] J. Erben, *Deutsche Grammatik. Ein Abriß*,[11] 1972, p. 95, 302, 304.

(Ich *lasse* ihn *warten* „Îl las să aştepte"), cînd apare însoţit de un alt verb la infinitiv formează timpurile compuse ale trecutului substituind participiul trecut cu infinitivul („Ersatzinfinitiv"). (Er hat mich *warten lassen* „M-a lăsat să aştept").

Erben atrage atenţia asupra unei construcţii sintactice speciale după *lassen* „acuzativ cu infinitiv" (Er *läßt den Jungen sprechen.* „El îl lasă pe băiat să vorbească"). Această caracteristică o împarte cu alte cîteva verbe *sehen, hören, bleiben* şi ea este limitată în germana contemporană faţă de stadiile mai vechi de limbă[7].

1.1.4.La U. Engel în *Syntax der deutschen Gegenwartssprache*[8] *lassen* aparţine verbelor „secundare" (Nebenverben), verbe auxiliare şi semiauxiliare, constituind o subclasă aparte notată cu simbolul V_i; *lassen* cere ca actant un infinitiv (E_9 = Verbativergänzung) care nu poate fi înlocuit cu un complement direct obişnuit şi care apare totdeauna fără „zu".

De comun acord cu Engel, în prezenta lucrare îl analizăm pe *lassen* ca semiauxiliar de tip special (V_i) cu particularităţi distincte faţă de semiauxiliarele modale (V_n) şi de modalitate (V_n).

1.1.5. În gramaticile româneşti[9] n-am găsit nici o referire specială la verbul *a lăsa.* În ediţia a II-a a *Gramaticii Academiei*[10] sînt amintite ca verbe auxiliare de modalitate *a putea, a trebui, a vrea, a fi, a avea, a veni,* arătîndu-se că mai există şi verbe cu ajutorul cărora în limba română se redă aspectul, fără însă a se insista asupra lor. La aceste auxiliare de aspect ar intra, după părerea noastră, şi *a lăsa.*

2. Valenţele verbului lassen **în germană şi română.** 2.1. *Lassen* ca verb plin (Vollverb) poate avea mai multe variante semantice pe care le enumerăm după G. Helbig şi W. Schenkel „Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben"[11], preluînd concomitent şi simbolurile folosite de cei doi autori în notarea valenţei, respectiv: $S_{n,a,d}$ = substantiv în nominativ, acuzativ, dativ; pS = substantiv cu prepoziţie; Part I. II = participiu prezent, trecut; I = infinitiv; + Anim = animat, -Anim =neanimat. Cifrele de la sfîrşitul verbului indică numărul actanţilor obligatorii, cele din paranteză numărul celor facultativi.

V_1 *lassen*$_3$ (= *„a lăsa"* cu sens general)

Der Vater *läßt* das Kind zu Hause. „Tatăl lasă copilul acasă". Verbul este în ambele limbi obligatoriu trivalent: S_n, S_a, pS.

V_2 *lassen*$_2$ (= „a renunţa la ...", „a se lăsa de ...")

Der Kranke *läßt* das Rauchen. „Bolnavul se lasă de fumat".

---

[7] E. Braas, *Infinitivnexus und Valenz,* în DaF, 6/1977, p. 356.

[8] U. Engel, *Syntax der deutschen Gegenwartssprache,* Berlin, 1977, p. 113.

[9] *Gramatica limbii române,* ediţia a II-a, Bucureşti, 1963; Cf. şi *Limba română contemporană,* vol. I, sub redacţia acad. I. Coteanu, Bucureşti, 1974.

[10] *Gramatica limbii române,* ediţia a II-a, p. 204.

[11] G. Helbig, W. Schenkel, *op. cit.,* p. 264. Am utilizat în lucrare simbolul V = variantă semantico-sintactică; în enumerarea valenţelor lui *lassen* ca verb plin am preluat notarea din lexiconul citat; în tratarea lui *lassen* ca semiauxiliar şi ca verb funcţional am utilizat altă notare.

Verbul este în ambele limbi bivalent (S_n, S_a și S_n, pS), cu deosebirea că româna folosește în acest caz forma reflexivă, intranzitivă, iar în locul complementului direct apare unul prepozițional.

V_3 *lassen*$_3$ („a nu impresiona, a nu schimba")

Diese Sache *läßt* mich kalt. „Această chestiune mă lasă rece". Verbul este trivalent, prezentînd un regim de echivalență semantică și sintactică (Sn, S_a, Adj/Part I, II/pS).

V_4 *lassen*$_3$ (=überlassen" a lăsa în seama cuiva")

Er läßt mir das Buch, die Freude. „Îmi lasă cartea, bucuria". Verbul este obligatoriu trivalent în ambele limbi (S_n, S_a, S_d). Celor patru variante semantice ale verbului plin *lassen* din germană le corespund în limba română structuri similare și astfel ele nu constituie o problemă deosebită pentru românul care învață germana, de cele mai multe ori fiind posibil un transfer dintr-o limbă în alta. Pornind invers de la variantele semantice ale verbului plin *a lăsa* în limba română, vom găsi variante semantice inexistente în germană.

2.2. Un grad mai mare de dificultate pentru vorbitorii de limba română care învață germana prezintă însă *lassen* ca „Nebenverb", semiauxiliar de aspect și modalitate, (V_i), deoarece în acest caz de cele mai multe ori nu este posibil transferul pozitiv dintr-o limbă în alta, structurile nefiind conforme. *Lassen* ca semiauxiliar „normează" alte verbe independente, împrumutîndu-le diferite nuanțe semantice; el este de fapt un verb de relație, un modificator al altor verbe și se construiește cu un verb la infinitiv fără „zu".

V_{i1} *lassen*$_2$$(+_1)$ (= veranlassen „a cauza, a determina, a pune să")

Ich *lasse* mir ein Kleid machen. „Îmi fac o rochie /Pun pe cineva să-mi facă o rochie".

2.2.1. În exemplul de mai sus „lassen + infinitiv" are funcția de semiauxiliar de cauzalitate. Subiectul gramatical al unor astfel de propoziții cu *lassen* „cauzativ" nu efectuează de facto acțiunea verbului, ci mijlocește efectuarea ei, deplasînd-o spre altă persoană căreia i se adresează:

Ich *lasse* ein Taxi kommen. „Comand un taxi".

Er *läßt* das Buch von einem Literaturprofessor rezensieren. „El pune pe un profesor de literatură să recenzeze cartea".

Din următorul dialog reiese și mai clar funcția lui *lassen* de exprimare a raportului cauzativ-factitiv:

— Wollen Sie das Garagentor selbst streichen? „Vreți să vopsiți singur poarta garajului?"

— Nein, ich *lasse* es streichen. „Nu, o dau la vopsit".

— Waschen Sie die Bettwäsche selbst? „Spălați singur lenjeria de pat?"

— Nein, ich *lasse* sie waschen. „Nu, o dau la spălat".

— Holst du dir den Kaffee selber? „Îți aduci singur cafeaua?"

— Nein, ich *lasse* ihn mir holen. „Nu, pun pe cineva să mi-o aducă".

— Erklärst du deiner Tochter die Aufgaben? „Îi explici tu fiicei tale temele?"

— Nein, ich *lasse* mir die Aufgaben von ihr erklären. „Nu, o pun pe ea să mi le explice".

Răspunsul consecvent negativ indică faptul că o altă persoană decît cea căreia i se adresează întrebarea săvîrșește acțiunea exprimată de verb. Cu ajutorul lui *lassen* se introduce un „coordonator", un „mijlocitor" („Vermittler", „Auftraggeber"), un agent, care efectuează acțiunea la îndemnul subiectului gramatical. Acest agent, subiectul logic, rămîne de cele mai multe ori neexprimat, uneori el poate să apară sub forma unui complement prepozițional:

Ich *lasse* dieses Lied (von den Studenten) singen. „Pun pe studenți să cînte acest cîntec".

Er *läßt* sich (vom Arzt) behandeln. „El este tratat de medic".

Asemenea sintagme nu au un echivalent exact în română, unde, așa cum reiese din traducerea propozițiilor de mai sus, exprimarea cauzalității nu este obligatorie ca în germană. Propoziții ca:

Îmi fac o rochie. / Îmi fac o casă. / Mă tund scurt.

sînt ambigue (Fac toate aceste lucruri singură sau mi le face altcineva?). Între cele două limbi există din acest punct de vedere o deosebire structurală, germana făcînd deosebirea dintre subiectul agent și non-agent cu ajutorul semiauxiliarelor de aspect *lassen, tun, machen;* româna neglijează în exprimare nuanța cauzativă, deși cunoaște și ea asemenea auxiliare *a lăsa, a pune, a face, a da,* amintite în parte de ediția I a *Gramaticii Academiei*[12] și mai pe larg de Rita Chiricuță-Marinovici în *Sensul factitiv-cauzativ al verbelor românești*[13].

Sintagme cauzative cu *a lăsa,* ca echivalent al celor din germană, apar în română doar accidental.

Dată fiind ambiguitatea construcțiilor de tipul „Îmi fac o casă", un român care învață germana va folosi în germană sintagme fără *lassen,* iar un german care învață limba română se va strădui să redea nuanța cauzativă, traducîndu-l pe *lassen* prin *a lăsa,* fapt ce duce la greșeli de interferență în ambele cazuri.

2.2.2.*Lassen* în sintagme de tipul „sich lassen + infinitiv" apare ca semiauxiliar în circumscrierea pasivului cu nuanță modală (Passivsynonym). Aceasta este, conform unei statistici efectuate de noi, și funcția cea mai frecventă a sintagmelor reflexive cu *lassen.*

V_{i2} *lassen*$_2$ (= möglich sein „a fi posibil").

Schulreformen *lassen sich* nur schwer durchführen. „Reformele școlare pot fi numai cu greu înfăptuite".

Der Fernseher *läßt sich* reparieren. „Televizorul poate fi reparat".

---

[12] *Gramatica limbii române,* ediția I-a, p. 242 amintește verbe „care arată că subiectul face pe cineva să îndeplinească acțiunea verbului de bază", arătîndu-se că în unele limbi există formații gramaticale pentru redarea nuanțelor cauzale (germană, maghiară); în română această categorie este de ordin lexical.

Cf. însă I. Evssev, *Semantica verbului,* Timișoara, 1974, p. 102, unde se insistă mai mult asupra cauzalității verbale.

[13] Rita Chirichuță-Marinovici, *Sensul factitiv-cauzativ al verbelor românești,* în CL, 1/1964, p. 53—58.

Sintagma „sich lassen + infintiv“ poate fi analizată ca şi construcţie sinonimă cu pasivul doar atunci cînd se poate actualiza semenul „können“ („a putea“), în cazul propoziţiilor cu subiect — Anim non — agent.

Das Fenster *läßt sich* öffnen (= Das Fenster kann geöffnet werden. „Fereastra poate fi deschisă“).

În cazul unui subiect + Anim, aceste sintagme sînt adesea ambigue, putînd fi interpretate ca forme de circumscriere a pasivului cu nuanţă modală (= möglich sein „a fi posibil“) sau ca semiauxiliare de „permisiune“ (= zulassen „a permite“).

Das Kind *läßt sich* überzeugen. (Das Kind kann überzeugt werden / Das Kind läßt zu, daß es überzeugt wird).

„Copilul poate fi convins“. (Copilul poate fi convins / Copilul permite să fie convins / se lasă convins).

În cazul actualizării sememului „zulassen“ („a permite“), subiectul este şi agentul acţiunii.

Er *läßt sich* ablenken. (Er kann abgelenkt werden; „er“ = pacient.) (Er läßt zu, daß er abgelenkt wird; „er“ = agent.)

Şi în limba română *a lăsa* în sintagme reflexive are o funcţie asemănătoare, putînd să genereze sintagme ambigue cu sememele „posibilitate“, cînd serveşte la circumscrierea pasivului, şi „permisiune“ cînd poate fi transformat în propoziţii active.

El *se lasă* influenţat de prieteni. (El poate fi influenţat de prieteni / El permite să fie influenţat de prieteni.)

În primul caz obţinem prin transformare o propoziţie cu sens pasiv în care subiectul gramatical este pacient, în al doilea două propoziţii iar subiectul lui *lassen* este agent.

Sintagmele discutate se dezambiguizează prin traducere, cînd în funcţie de context şi de semantica verbului la infinitiv, este actualizat un semem sau altul; cert este însă că predomină sememul „a putea“ în sintagme sinonime cu pasivul.

La vorbitorii de limbă română care învaţă germana pot apărea greşeli mai ales la receptarea acestor sintagme şi nu atît la producerea lor, cînd de regulă se foloseşte pentru primul semem pasivul cu verbul modal „können“, iar pentru al doilea activul cu „zulassen“. Avînd de a face cu sinonime gramaticale, este cunoscut faptul că totdeauna există o formă mai uzitată situată în centrul sistemului, ea fiind şi forma cea mai cunoscută de către cel ce învaţă o limbă străină.

În sintagmele reflexive cu *lassen* pot fi actualizate pe lîngă cele două sememe amintite şi sememul „cauzalitate“ („veranlassen“) discutat anterior. Şi în cazul lui „veranlassen“ subiectul gramatical este agent ca în cel al lui „zulassen“, propoziţiile obţinute prin transformare fiind la activ prima, şi la pasiv cea de a doua.

Sie *läßt sich* fotografiern. (Sie laßt zu, daß sie fotografiert wird / Sie veranlaßt, daß sie fotografiert wird).

Ea se lasă fotografiată. (Ea permite să fie fotografiată / Ea pune pe cineva s-o fotografieze.)

G. Helbig și W. Schenkel[14] tratează ambele nuclee semantice („veranlassen" și „zulassen") într-o singură variantă; noi sîntem de părere că trebuie făcută diferența între *lassen* ca semiauxiliar de cauzalitate („veranlassen") și „permisiune" („zulassen").

2.3. *Lassen* poate îndeplini și funcția de „verb funcțional" („Funktionsverb"), intrînd ca parte componentă în locuțiuni și expresii verbale. Ca „Funktionsverb", *lassen* ocupă un loc intermediar între „Vollverb" și „Nebenverb",este de regulă trivalent (S_n, S_a, pS/Adj) și formează o sintagmă indivizibilă din punct de vedere sintactic și semantic cu actanții pe care-i guvernează.

lassen$_3$ (= a lăsa)

Er *läßt* ihn in Ruhe (in Frieden, im Stich, im Ungewissen).

„El îl lasă în pace (în pană, în viață, în nesiguranță).

Sie *läßt* alles beim alten. „Ea lasă totul neschimbat".

Alături de S_n și S_a, actantul al treilea poate fi ocupat de un S_d (+Anim sau —Anim).

Er *läßt* ihr freie Hand. „El îi lasă mînă liberă".

Sie *lassen* ihren Gefühlen freien Lauf. „Ei își dau frîu liber sentimentelor".

În limba română *a lăsa* apare și mai frecvent ca verb funcțional în locuțiuni și expresii verbale („*a lăsa* urme, *a lăsa* ceva din mînă, *a se lăsa* moale, *a se lăsa* pe tînjeală, *a lăsa* cu zile, *a lăsa* la o parte, *a nu lăsa* pe cineva din ochi); astfel de locuțiuni și expresii verbale sînt adesea supuse interferenței, deoarece ele nu au de regulă un corespondent similar în germană.

În expresii ca „se lasă seara (ceața, ploaie, vînt, negură, frig), *a lăsa* apare ca verb eventiv, funcție necunoscută pentru germană, unde în locul lui *lassen*, corespondentul din română, se folosește auxiliarul *werden*.

Cu un sens ușor schimbat îl întîlnim pe *lassen* și în sintagme lexicalizate, în care sensul sintagmei nu este egal cu suma părților componente, ci conține o variantă semantică nouă.

Laß dich bald sehen! (= Besuch uns mal! „Vizitează-ne!")

Du kannst dich mit dieser Arbeit sehen *lassen!* (Du hast eine gute Arbeit geschrieben! „Cu lucrarea aceasta te poți mîndri!)"

Ich *lasse* schon von mir hören! (Ich gebe ein Lebenszeichen. „Dau un semn de viață".)

Er *läßt* sich vieles gefallen. (Er erträgt vieles. „El suportă multe".)

În sintagme reflexive cu *lassen* ca sinonime ale pasivului, sememul „modalitate" se poate transforma uneori într-o simplă însușire și dă astfel naștere unei sintagme lexicalizate.

Der Braten *läßt* sich essen. (Der Braten ist ausgezeichnet. „Friptura este excelentă".)

Dieser Wein *läßt sich trinken*. (Dieser Wein schmeckt gut. „Acest vin este băubil".)

Der Vortrag *läßt* sich hören. (Der Vortrag ist annehmbar. „Conferința este acceptabilă".)

---

[14] G. Helbig, W. Schenkel, *op. cit.*, p. 264—265.

În cazul lexicalizărilor se impune o atenţie sporită din partea celui ce învaţă limba, deoarece în special la receptarea unor astfel de sintagme se comit greşeli, datorite necunoaşterii noului sens, care, după cum am arătat, nu este egal cu suma componentelor.

3. **Concluzii.** În ambele limbi verbul *lassen (a lăsa)* poate avea funcţia de verb plin, „Vollverb“, şi de verb secundar, „Nebenverb“, pentru care am folosit termenul de „semiauxiliar“.

Ca semiauxiliar *lassen* este urmat în germană de un infinitiv simplu, în română de un conjunctiv, participiu trecut cu sens pasiv, supin şi numai arhaic de un infinitiv.

Dacă în funcţia de verb plin am găsit multe variante semantice identice în cele două limbi, în funcţia de semiauxiliar ne-am izbit de structuri neechivalente, fapt care trebuie avut în primul rînd în vedere la predarea limbii germane românilor.

Spre deosebire de limba română, *lassen* intră ca parte componentă în multe verbe compuse, fapt care corespunde structurii sintetice a germanei în comparaţie cu structura preponderent analitică a românei.

De mare importanţă la decodarea mesajului din germană este sesizarea valenţelor semantico-sintetice ale lui *lassen*, dat fiind că în ambele limbi sînt posibile construcţii ambigue.

DIE FUNKTIONEN DES VERBS *LASSEN* IM DEUTSCHEN UND IM RUMÄNISCHEN

(Zusammenfassung)

Im Sinne einer Dependenz- Verb- Grammatik für Deutsch als Fremdsprache wird in der vorliegenden Arbeit das Verb *lassen* mit seinen semantisch- syntaktischen Funktionen analysiert.

In beiden Sprachen kann *lassen* als *Vollverb* oder als Nebenverb (V_i) fungieren. Die Funktionen als Vollverb decken sich im allgemeinen, so daß bei der Erlernung des Deutschen Transfer möglich ist.

Als Nebenverb erfüllt *lassen* verschiedene Funktionen: *lassen* als Kausativum (= veranlassen), *lassen* als Nebenverb zur Angabe der Erlaubnis (= zulassen), lassen als Modalitätsverb zur Umschreibung des Passivs mit modeler Nuance (= möglich sein).

Im Rumänischen erscheint das entsprechende *a lăsa* nur selten in dieser Funktion, meistens stehen dafür andere Modalitätsverben: *a pune, a face, a da.*

Im Deutschen steht nach *lassen* als Nebenverb ein Infinitiv, im Rumänischen der Konjunktiv, das Gerundivum, das Partizip II und nur veraltet ein Infinitiv.

Im Unterschied zum Rumänischen kennt das Vollverb *lassen* im Deutschen viele Präfigierungen und erscheint oft als Bestandteil eines verbalen Kompositums.

In beiden Sprachen sind zweideutige Syntagmen möglich, daher ist es wichtig bei der Dekodierung von *lassen*- Syntagmen mehrere Transofrmationen durchzuführen.

STUDIA UNIV. BABEŞ-BOLYAI, PHILOLOGIA, 1, 1979

THE ROLE OF SELECTION RESTRICTIONS IN TEACHING ENGLISH AS A SECOND LANGUAGE

MIHAI M. ZDRENGHEA

Lexicology is another field which received fresh impulses from a more exact contrastive analysis. Naturally, every dictionary, like grammar, is in a sense built upon contrastive principles. An important point is the selection of the systematic criteria according to which the contrastive analysis is carried out. Most dictionaries have been compiled in a very arbitrary fashion, and the distinction of meanings in the various languages treated is not made in accordance with uniform principles. Contrastive analysis in lexicology will by no means be a simple matter. Here again it may turn out that the network of the componential parameters necessary for distinguishing meanings will be too close-meshed for pedagogical purposes and that dictionaries used in teaching will have to make a judicious selection of results achieved in pure research.

J.B. Carroll[1] looking at contrastive linguistics from the point of view of the psychology of learning, takes a positive view of the subject. He and others have called attention again to the well-known fact of interlingual convergences and divergences[2]. We know that from the lexicological point of view English is largely divergent relative to Romanian[3]. The psychologist will be interested in the relationship between convergence and divergence phenomena and the learing process. It is apparent that convergence phenomena are advantageous in encoding but disadvantageous in decoding. This fact, therefore, has different implications according to whether active or passive language skills are taught.

Applied contrastive linguistics does not aim at drawing the pupils' attention constantly and systematically to language contrasts. Its objective, rather, is to aid the textbook author in collecting and arranging his material and to help the teacher in presenting his subject matter. Both author and teacher require a knowledge of contrastive grammar in order to be able to predict, explain, correct, and eliminate errors due to interference between source and target language. The effect of contrastive linguistics in teaching practice will vary according to teaching objectives and age of the learners. Not all the results of contrastive analyses will be utilizable for practical work.

Contrastive linguistics will also have a part to play in the evaluation of errors. However, the problems of foreign language teaching will certainly not be solved by contrastive linguistics alone. The psychology of learning will also have to contribute to the investigation of interference

---

[1] John B. Carroll, *Contrastive linguistics and interference theory,* in „Monograph Series on Languages and Linguistics", no. 21, 1974, pp. 113—122.

[2] cf. G. Nickel and K. H. Wagner, *Contrastive Linguistics and Language teaching,* Stuttgard, 1973, p. 248.

[3] This also holds good for areas of syntax: tense and aspect systems.

phenomena since the latter may well be highly idiosyncratic in many cases. The question of whether interference phenomena depend in some ways on the particular level of language concerned must also be investigated by the psychology of learning.

Explanation of target language errors, then, not their prediction, is a main objective of contrastive analysis. There is, however, a further justification for contrastive analysis: the establishment of cross-linguistic semological equivalents for the purpose of teaching meaning or content structure. Where areas of the conceptual systems underlying the source language and the target language are isomorphous, meaning can probably be taught most effectively by pointing to semological equivalences between the source language and the target language. Thus the most convenient way of teaching one of the meanings of *also* to Romanian learners is to point to the equivalent meaning of *de asemenea.*

Whereas formal equivalence can be established relatively easily, it is a most difficult problem to set up any kind of functional-semantic equivalence. Since individual languages possess systems and subsystems peculiar to themselves, every function and construction within the language must be regarded as a part of the whole. We cannot go into this problem either since it is in principle incapable of solution. Probably the best one can do is to take the pragmatic view and approach it by the way of a notion of "quasi-equivalence" with approximate values, as it is done in the field of translation[4].

În this context it is pertinent to observe that L_1 and L_2 learning are very different processes. L_1 learning is largely coincident with the process of concept formation and to some extent conditions the latter. By the time L_2 acquisition begins the learner has built up a complex system of concepts. These concepts do not have to be re-learned during L_2 acquisition: they have in the main to be connected up to grammatical and lexical forms of the L_2. Since the semologies of different languages are not isomorphous at all points, a certain amount of regrouping of conceptual elements seem to be common to a large number of languages. A further important function of contrastive analysis, then, is to facilitate the teaching of meaning by displaying equivalences in the semologies of source language and target language.

The aim of contrastive analysis of two languages is the description of a partial grammar which is made up of the sum of the differences between the grammar of the source language and the grammar of the target language. This differential grammar is the focus of the didactic programming. That does not, of course, imply that corresponding sections

---

[4] If instruction is exclusively in target language the teacher has to confront the learner with a series of instances of *also* in context in the hope that the learner will create the association between the target language lexeme and the source language meaning of his own accord. Often this procedure makes too great demand on the learner. The method of teaching meaning by explanation in the target language is frequently ineffectual even with advanced learners, largely because we lack a metalanguage for discourse on the conceptual elements structures involved. This is particularly evident when the lexemes whose meanings are to be taught are so-called 'logical 'words.

of the two grammatical systems should not be taught. Such a step would inevitably lead towards a distorted view of the target language on the learner's part. At all events, this partial grammar will influence the selection and grading of the teaching material, thus also determining the staging of instruction and secquencing of the material used[5].

Up to the present moment, in teaching foreign languages the semantic aspect played a minor part. Lately this shortcoming has been disclosed but different attempts to operate in this field were unsatisfying from a linguistic point of view[6]. There is a remarkable distance between the theoretical status of the discussions on semantics and its practical applicability. A classical work on contrastive description by Leisi[7] seems to be revolutionary in this respect. The main cause for not being organically integrated within the studies on applied linguistics is not only the relatively new development of linguistic semantics but also the effect of certain theoretical concepts in teaching foreign languages.

One could often notice that there exist affinities between different gramatical theories and the teaching theory. Language is not only habit but also rule governed behaviour. Carroll insists that the communicative competence will have a predominant place — especially if the learnes are adults — and that taking into consideration the communicative intention as motivation for the learner seems to have a positive effect on the success obtained in learning a second language. From all these we understand the requirement that a foreign language be taught with semantic orientation (and also a pragmatic one because language is „meaning expressed" and „meaning with expression" and not the other way round)[8].

The first attempts in the structuralist method in the field of semantics are found with Trier[9] and Porzig[10]. Those works already contain the two basic aspects: the paradigmatic and syntagmatic relations among lexical units. Lexis is no longer understood like an amorphous mass of lexical units, but like a system and, consequently, can be structurally described[11].

[5] It will often be necessary to build into the programme at an early stage very difficult linguistic expressions which must nevertheless be included on account of their high frequency. As instances one could mention the so-called irregular verbs and constructions such as „tag-questions'.

[6] see Rolf Berndt, *Lexical contrastive analysis*, in „Brno Studies in English", no. 8, 1969, pp. 31—36; Peter Doyl, *Systematiche Wort-schatzvermittlung im Englischunterricht*, Hannover, 1971; and B. Spillner, *Kontrastive Semantik*, in *Kongressbericht der 2 Juhrestagung der GAL*, Heidelberg, 1971.

[7] Ernst Leisi, *Der Wortinhalt*, Heidelberg, 1952.

[8] Eugenio Coseriu, *Die lexematischen Strukturen, in Sprache, Strukturen und Funktionen*, Coseriu (ed.), Tübingen, 1970, pp. 159—179.

[9] Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, 1931.

[10] Walter Porzig, *Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen*, PBB, no. 58, 1934, pp. 70—97.

[11] In order to describe the principles of a structural semantics we can take into consideration Coseriu's work on „lexematic structures" (see above). He also emphasizes the utility of a structural semantics in teaching foreign languages in his work *Structure lexicale et enseignment du vocabulaire* (in *Actes du premier colloque, internationale de linguistique appliqueé*, Nancy, 1966, pp. 175—217) which is unfortunately limited to the theoretical framework.

A contrastive description of a limited domain can have the following form:

ROMANIAN		ENGLISH	
OM		MAN	
bărbat	femeie	man	woman

Through different relations of opposition in English and Romanian we can explain why the English MAN is sometimes translated with *bărbat* and sometimes with *om*. With these conceptions about the structuring of lexis, the basic principles of applied contrastive grammar can be found in learning lexical units[12]. Methods of description can be developed which can make predictions with regard to the areas of interference in the lexical domain, which creates the premise of a systemtic description of the vocabulary in teaching a second language[13].

Hadlich[14] suggests that contrastive analysis is so teacher centered that it concocts problems for the learner. He is concerned with lexis and claims that pairs like Spanish *salir/dejar* are non-native. The relation between the members of each pair is extraneous to the language to be studied, imposed on the foreign language from outside. The Englishmen do not find the pair *do/make* difficult: they are not even pairs for the native. But the learner of English is 'extraneous' to English or he would not need to learn it, and contrastive analysis is interested in language contact, not in languages in isolation. If the two verbs were two minimal pair-phrases in English they would be contrastively interchangeable. Since there is no such minimal pair in English, the problem is not a lexical one, in which case contrastive analysis would take the distributional constraints into account.

In order to do this we must integrate a semantic component[15]. Theoretical explanations were brought by the works of Bierwisch[16] and Baumgärtner[17]. Such a theory is based on a restricted notion of linguistic competence and does not take into consideration aspects of the speech situation or communicative intentions. This is a semantics of sentences isolated from the linguistic or situational context. Though it does not take

[12] Any English teacher recognizes mistakes like: *a thick man/a fat man.*

[13] However, Radden shows that in this way only a small part of the possible mistakes in the vocabulary can be avoided.

[14] cf. R. L. Hadlich, *Lexical Contrastive Analysis*, in „Modern Languages Journal", XLIX, 1969, p. 7.

[15] cf. J. J. Katz and J. A. Fodor, *The Structure of a Semantic Theory*, in *The Structure of Language, Readings in the Philosophy of Language*, edited by J. A. Fodor and J. J. Katz, Prentice Hall, New Jersey, 1964, pp. 479—518.

[16] Manfred Bierwisch, *Some Semantic Universals of German Adjectivals*, FL 3, 1967, pp. 1—36.

[17] Klaus Baumgärtner, *Die Struktur des Bedeutungsfeldes*, in *Satz und Wort im heutigen Deutsch-Sprache der Gegenwart*, Hugo Moser (ed.), Düsseldorf, 1967, pp. 165—197.

into consideration such important points as those mentioned above it is appropriate for the description of a lexical semantics. The theoretical framework of the semantics of the system is not bound for certain languages, thus it can be used for the description of the target language as well as for contrastive analysis.

With the help of examples one can show how the results of a structural analysis can be used within a system of generative rules. In this respect, the generative grammar of Katz-Fodor is satisfactory, introducing a special mechanism: selection restrictions[18] which operate with features[19]. A selection restriction will state the condition under which the sense represented by the set of features can combine with other senses to form a sense of a syntactically complex constituent. The selection restriction in a reading specifies the features that other readings must have in order that they may combine with the first reading to form derived readings.

Senses are concepts and propositions connected with the phonetic / or orthographic / object in natural languages. Since these objects have physical counterparts, we can look, to the semantic and phonetic representations of sentences and the grammatical rules that systematically interconnect representations of meaning and sound to individuate concepts and propositions. If the grammar provides an account of the semantic content of each object in the language, then the pairing of sound and meaning will provide the required individualization in terms of phonetically specified features of stretches of speech. These features will differentiate the meaning with which they are correlated under this mapping. Therefore, the problem of individuating abstract conceptual entities is part of the general problem of grammar construction.

The semantic features assigned to lexical items in a dictionary entry are intended to reflect whatever systematic relations hold between that item and the rest of the vocabulary of the language. Given the principle that semantic relations are expressed in terms of semantic features alone, we can see that the primary motivation for representing lexical information by semantic markers will be to permit a theory to express those semantic relations which determine selection and thereby to arrive at the correct set of readings for each sentence. That selection must be represented in terms of semantic features follows from the fact that selection is a semantic relation between parts of a sentence together with the principle that all semantic relations are expressed by semantic features.

Lexical readings are the basis of the compositional process which assigns semantic representations to syntactically complex constituents of sentences. Derived readings are the semantic representations that are assigned to syntactically complex constituents as a representation of the

---

[18] What was described with Porzig as „relations of signification" appears in structural works as „structural syntagmatic relation", with Coseriu it is called „lexical solidarity" and with Leisi „semantic congruency".

[19] A semantic marker is a theoretical construct which is intended to represent a concept that is part of the sense of morphemes and other constituents of natural languages.

way their meaning is a function of the meanings of their syntactic parts. If we count the number of senses of lexical items in an ordinary fifteen or twenty-word sentence and compute the total number of possible combinations the number usually runs into hundreds. Since no sentence has anywhere near this many different senses, a rather severe form of selection must be at work in the process whereby derived readings are produced. Furthermore, the fact that some sentences have no sense, even though the individual words are meaningful, indicates that the absence of sense is the limit of whatever selectional process. It means that the account of this process of selection included im the semantic component of a grammar must be in terms of some mechanism that allows or blocks the formation of derived readings. The combinatorial operations are performed only if the readings in the domain of a projection rule meet the selection restriction governing their combination. Thus, the projection rules associate types of semantic combination with particular grammatical relations. They specify the semantic import of the grammatical relations defined in syntactic theory. The full characterization is, then, a prime formal universal on the semantic level: semantic theory must contain a specification of the form of the rules that project semantic representations for complex syntactic constituents from the dictionary's representations of the senses of their minimal syntactic parts.

As an example we can take TO EAT → Verb → (Activity) → ... ... to swallow — <Subject: Animate; Object: Food, Solid>. According to this description the following sentences cannot be accepted: **Peter ate the beer* or **Peter ate the fine weather*. La Romanian we accept *Peter a mîncat laptele* as well as *Peter a băut laptele*. Such selection restrictions are characteristic for certain languages and they must be emphasized when teaching a foreign language. În many cases they are not so evident and seem a little trivial: *a bad boy — un băiat rău; a bad toothache — o durere rea*. Besides these selection restrictions valid for a language. which choose a specific lexical unit for the realization of the surface structure there exists another group that must be conceived as a general restriction if not a universal one. This selection restriction determines the structural compatibility in the deep structure. On the basis of this restriction a sentence like **The stone eats the mat* cannot be accepted. The sentence does not receive a semantic interpretation because the feature (Activity) is incompatible with an inanimate subject[20]. Selection restrictions of a certain language are special aspects of an exquisite importance for a contrastive semantics.

When introducing the word *high/înalt* the teacher must be sure to emphasize that *înalt* corresponds to *high* in contexts like [+ Value → — Abstract] *high temperature/temperatură înaltă* having the description

[20] And still we can say: *Linguistics eats my friend.* Though the selection restriction is not satisfied a speaker of English understands the sentence. Weinreich (cf. Uriel Weinreich, *Explorations in Semantics Theory*, Mouton, The Hague, 1972) tried to consider the selections restrictions projectively, fact that he expressed as „transfer feature". These problems are very important in teaching a foreign language to the extent to which they can explain the conditions of forming a metaphor.

[+ Descriptive → + Dimension → + Height → + Degree] or the context [+ Abstract → — Objective] in *high feelings/sentimente înalte* with the description [+ Evalutive → + Appreciative → + Rank] but a different Romanian equivalent if the context is [+ Concrete → + Phenomenon → — Atmosphere] *high wind/vînt violent* where *high* is described as [+ Descriptive → + Intensity → + Violence] or in the context [+ Abstract → + Phenomenon → — Communication] *high sea/mare agitată* where *high* has the same description as above. In addition *high* may have the selection restriction <Event> characteristic only for English: *high tea, high mass* or <Lines of Communication> — *high street, high road.*

The description [+ Descriptive → + Dimension → + Height] can be read as *high* or *tall* if the selection restriction is < + Human> or <+ Object and + Vertical>. The Romanian adjectives that have these selection restrictions are: *înalt, ridicat, mare* etc. If the same selection restrictions operate in English and Romanian in the case of *deep* and *adînc* in *deep thought/gîndire adîncă; deep sleep/somn adînc* they are different for *deep blue/albastru intens, deep voice/voce gravă.* If *heavy* accepts the context *food, loss, burden, sleep* both in English and Romanian, it does not accept the context *problem, question,* or *road* in English but it accepts it in Romanian: *problemă grea, întrebare grea* or *drum greu.* Many other examples can prove the importance that selection restrictions play in collocation. The teacher of foreign language must emphasize the special selection restrictions, specific for the target language because the general selection restrictions are common to natural languages and are conceptualized in the process of learning the native language.

Many linguists wondered where the limit between semantics and „the speaker's knowledge about the world" must be placed. Is it a matter of semantics that a car has a *horn* and not a *bell?* Probably not. What are then the reasons for not accepting the sentence: **The driver blew the ring,* or **The driver rang the horn?* The teacher still has problems to answer.

RESTRICȚII SELECTIVE ÎN PREDAREA LIMBII ENGLEZE CA LIMBĂ STRĂINĂ

(Rezumat)

Lucrarea ia în discuție rolul pe care aspectul semantic îl joacă în predarea limbilor străine. Se analizează funcția restricțiilor selective arătîndu-se că restricțiile caracteristice unei singure limbi aleg o unitate lexicală specifică pentru realizarea structurii de suprafață. Acestea trebuie accentuate în procesul predării și nu restricțiile selective generale, comune tuturor limbilor naturale, care determină compatibilitatea în structura de adîncime și sînt conceptualizate în procesul însușirii limbii materne, învățarea limbii străine beneficiind de ele prin transfer pozitiv.

RECENZII

A magyar nyelvjárások atlasza. I-VI. rész (Atlasul lingvistic al graiurilor maghiare), Budapest, 1969—1977.

Înainte de eliberare în lingvistica maghiară predominau cercetările de gramatică istorică şi, drept consecinţă, problemelor de limbă contemporană nu li s-a acordat atenţia cuvenită. În urma reorganizării vieţii ştiinţifice de după eliberare în planul Institutului de lingvistică al Academiei R.P.U. au fost înscrise lucrări menite să lichideze această rămînere în urmă, printre care gramatica descriptivă, dicţionarul explicativ al limbii literare şi atlasul graiurilor maghiare. Toate fiind lucrări colective.

Între anii 1910—19044 au fost intreprinse şi în dialectologia maghiară unele lucrări prealabile de geografie lingvistică: de Horger Antal, de Csűry Bálint, şi mai tîrziu de către membrii şcolii lingvistice clujene. În R.P.U. abia în anul 1947 a apărut un volum ca rezultat al cercetărilor pregătitoare pentru Atlasul graiurilor maghiare, cuprinzînd nouă hărţi lingvistice, printre care una din împrejurimile oraşului Cluj-Napoca.

Din colectivul de muncă al Atlasului graiurilor maghiare au făcut parte ca anchetatori sub conducerea academicianului Bárczi Géza, Benkő Loránd, Deme László, Imre Samu, Kálmán Béla, Kázmér Miklós, Keresztes Kálmán, Lőrincze Lajos şi Végh József. Anchetele de control şi redactarea hărţilor lingvistice au fost efectuate de Deme László şi Imre Samu.

Colectivul a editat în 1955, sub redacţia lui Bárczi, volumul *A magyar nyelvatlasz munkamódszere* (Metoda de lucru a atlasului lingvistic maghiar) în care sînt expuse principiile de bază şi metodele aplicate în lumina cercetărilor şi rezultatelor internaţionale de acest gen cu privire la întocmirea chestionarului, alegerea punctelor de anchetat şi a informatorilor, procedeul anchetării, sistemul şi modul de notare. Iar problemele care privesc prelucrarea materialului şi redactarea hărţilor au fost tratate de Deme László în lucrarea intitulată *Nyelvatlaszunk funkciója és további problémái* (Funcţia atlasului şi problemele lui ulterioare), apărută în 1956.

În anul 1949 au început anchetele de probă, iar începînd din anul 1950 s-a trecut la adunarea materialului. Chestionarul tipărit în două volume conţine date fonetice-fonologice, morfologice, lexicale şi sintactice. Materialul lexical însumînd 750 de cuvinte-titlu formează volumul II şi a fost adunat de Kálmán Béla şi Lőrincze Lajos. Pentru a asigura posibilităţi corespunzătoare de control, Hegedűs Lajos a înregistrat texte dialectale pe bandă de magnetofon în localităţile indicate de anchetatori.

Cele şase părţi (volume) ale atlasului conţin în total 1 155 de hărţi lingvistice în care sînt introduse datele lingvistice, iar în volumul al VI-lea se mai află şapte hărţi lexicale cu semne simbolice. Atlasul conţine în total 1 162 de hărţi.

Pentru o mai bună orientare, teritoriul anchetat este împărţit în pătrate, avînd o literă ca semn de orientare, iar localităţile anchetate sînt numerotate în fiecare pătrat de la unu în continuare.

Materialul este redactat pe hărţi în ordinea întrebărilor din chestionar. Fiecare cuvînt-titlu se încadrează printr-un semn în categoria hărţilor cu caracter fonetic, morfologic sau lexical. Punctul de vedere al categorisirii este însă, din păcate, nu caracterul răspunsurilor primite, introduse pe hartă, ci intenţia pe baza căreia cuvîntul respectiv a fost înglobat în chestionar.

Majoritatea punctelor anchetate (326) se găsesc pe teritoriul R.P.U. Pe lîngă acestea au fost anchetate 22 localităţi din R.S.R., 12 din R.S.F. Iugoslavia, 4 din Austria, 26 din Cehoslovacia şi 4 din U.R.S.S. În total 394 de puncte. Deci densitatea punctelor anchetate este mai mare în raport cu atlasele celorlalte limbi.

Hărţile conţin în măsura cerută şi note şi observaţii. Notele se referă la anumite date de limbă, iar observaţiile, la explicarea unor promlebe specifice, cu caracter semantic, morfologic sau fonetic.

În fiecare volum, pe lîngă hărţile lingvistice, se află şi o hartă cu explicarea

semnelor, una cu numele și simbolul localităților anchetate, o filă cu lista alfabetică a cuvintelor-titlu aflate în volumul respectiv, iar în volumul al VI-lea, pe lîngă acestea, se găsește lista alfabetică a tuturor cuvintelor titlu de la 1 la 1162, precum și o hartă de bază.

Datele cuprinse în atlas reflectă în mod fidel toate nuanțele graiurilor respective ,deoarece anchetatorii au chestionat mai mult de 20 de persoane în fiecare localitate vizitată și în vederea notării unitare au organizat mai multe anchete comune, pe lîngă faptul că înainte de începerea achetelor au ținut, luni de-a rîndul, ședințe comune exersînd notarea textelor dialectale de pe banda de magnetofon.

Materialul adunat a fost introdus pe hărți de lucru, creîndu-se astfel posibitatea stabilirii exacte a datelor care trebuiau să fie controlate ulterior atît din punct de vedere fonetic, morfologic, cît și lexical.

Volumele amintite, care cuprind problemele de metodă, ne conving că lucrările Atlasului au fost pregătite cu multă grijă, valorificînd în spirit critic experiența diferitelor atlase lingvistice apărute anterior și că membrii colectivului au depus tot efortul în vederea reușitei lucrării.

Este de așteptat ca rezultatele acestei lucrări grandioase să aducă un avînt în cercetările dialectale, dar și în cele de limbă maghiară, în general.

GÁLFFY MÓZES

M. Homorodean, **Introducere în lingvistica romanică,** Cluj-Napoca, 1978, 114 p.

Apărută sub formă de curs litografiat, această lucrare satisface cerințele oricărei cărți tipărite, ce abordează o temă similară.

Meritul ei constă în primul rînd în prezentarea succintă și riguros selectivă a unui material pe cît de bogat pe atît de variat și de extins, iar în al doilea rînd în utilizarea și valorificarea unui sistem conceptual și terminologic sobru, clar și precis. Acest fapt face din lucrare și un curs excelent, care sporește bagajul de cunoștințe al studenților cu ceea ce e necesar demonstrației și util învățămîntului și-i introduce într-un sistem de cercetare științifică, permițîndu-le să facă corelații între diverse fenomene din limbile romanice, pe care ei le au ca specialitate.

Prin concepția sa, cursul se înscrie în seria lucrărilor cu caracter istoric, dar el reflectă și cîștigurile făcute de cercetarea istorică a limbii atît în tematică cît și în metodologie. A reliefa toate aceste fapte este cu neputință într-o scurtă prezentare de natura celeia pe care o facem noi aici. De aceea, ne rezumăm la semnalarea unor fapte, ce sînt caracteristice, devenind calități, ale lucrării și totodată ale autorului ei.

Una și cea mai importantă caracteristică ce se cuvine a fi reliefată este aceea care ne lasă să înțelegem că descrierea evoluției limbilor trebuie făcută ca o istorie internă a limbii, care s-a dezvoltat și a imprimat o anumită identitate vorbitorilor ei, și ca o istorie externă, un spațiu geografic și un context socio-cultural, care a determinat fizionomia limbii și a comunității care o vorbește (concepție ce aduce un element esențial legat de formarea limbii și a poporului român). Astfel, istoria romanilor și a limbii latine ne apare în prima fază sub semnul unificării politice și lingvistice (romanizarea), iar în a doua fază sub semnul dezintegrării politice și fragmentării lingvistice (formarea limbilor romanice). De aceea, ni se pare justă părerea adoptată că procesul romanizării a fost conștient și dirijat, aducînd și avantaje populației romanizate. De aici și atracția „modului de viață roman“, concept susținut de autor, și care a devenit un factor de sprijin al romanizării, mai ales că romanizarea este văzută ca un proces ce s-a desfășurat dinspre păturile sociale suprapuse spre cele mai sărace, sau dinspre cele culte spre cele cu o cultură redusă.

O altă caracteristică este aceea că aduce o prezentare clară a latinei populare în raport cu cea literară, ambele fiind considerate aspecte ale aceleiași limbi latine, dintre care latina populară a preexistat și a continuat să existe și după ce latina clasică a încetat să mai fie întrebuințată. Între ele însă au avut loc influențe reciproce, în funcție de condițiile de romanizare, fapt care a făcut ca în unele provincii (Galia, Iberia) latina populară să fie mai apropiată, iar în altele (Dacia) să fie mai îndepărtată de latina literară. E una din

cauzele ce explică caracterul mai pregnant popular al lexicului latin al limbii române.

E de semnalat și reliefarea faptului că procesul de romanizare este văzut într-un timp mai îndelungat în provinciile cu un grad de civilizație mai ridicat și într-un timp mai scurt în provinciile cu un grad de civilizație mai scăzut. Argumentarea autorului ne convinge atît prin demonstrația științifică cît și prin exemplificarea făcută.

S-ar putea obiecta că tratarea latinei populare se face după procesul de romanizare. Prin cele relatate mai înainte reiese că intenția autorului a fost de a arăta că latina populară a continuat atît în procesul de romanizare cît și după aceea și că poate ea a contribuit la romanizare, fiind, din anumite puncte de vedere, chiar un rezultat al romanizării.

Aceste cîteva menționări au privit prima parte a cursului (Cap. I Limba latină, Cap. II Diversificarea latinei și apariția limbelor romanice). În ceea ce privește a doua parte (Cap. I Fonetică), aici se tratează numai vocalismul. Este un capitol minuțios elaborat, cu exemple numeroase și bine alese, expuse într-o manieră clară și ușor de reținut de către studenți. De remarcat este concepția autorului de a sistematiza și a trata vocalismul după ‚tendințe", în relevarea cărora se iau în considerare cauzele, împrejurările și rezultatele fenomenelor lingvistice supuse analizei.

Ca trăsătură generală a cursului se cuvine a fi menționată, în mod expres, calitatea acestuia de a fi reținut esențialul, de a fi renunțat la unele aspecte, de a fi trecut sumar peste altele și de a fi evitat exagerările, adoptînd o poziție moderată totdeauna unde era necesar.

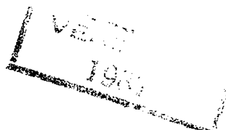
Aceste calități fac din lucrarea de față un curs de o rară sobrietate și densitate, ce ne apare ca atare nu numai prin bogata și minuțioasa prelucrare a datelor, ci și printr-o prezentare care face să apară simple și clare cele mai complicate noțiuni.

C. SĂTEANU



I. P. Cluj Mun. Cluj-Napoca 1979-623





În cel de al XXIV-lea an (1979) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare semestrial în specialităţile:

matematică

fizică

chimie

geologie-geografie

biologie

filozofie

ştiinţe economice

ştiinţe juridice

istorie

filologie

На XXIV году издания (1979) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* выходит два раза в год со следующими специальностями:

математика

физика

химия

геология-география

биология

философия

экономические науки

юридические науки

история

филология

Dans sa XXIV-e année (1979) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît semestriellement dans les spécialités:

mathématiques

physique

chimie

géologie-géographie

biologie

philosophie

sciences économiques

sciences juridiques

histoire

philologie